

SVEN KARJA

Eesti teatrite repertuaar
aastatel 1986–2006



SVEN KARJA

Eesti teatrite repertuaar
aastatel 1986–2006



UNIVERSITY OF TARTU
Press

Tartu Ülikool, humanitaarteaduste ja kunstide valdkond, kultuuriteaduste instituut, kirjanduse ja teatriteaduse osakond

Väitekiri on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli kultuuriteaduste instituudi nõukogu otsusega 3. juulil 2020.

Juhendaja: professor Anneli Saro

Oponendid: dots Mikko-Olavi Seppälä (Helsingi Ülikool)

dots Luule Epner (Tallinna Ülikool)

Kaitsmise aeg: 26. augustil 2020, algusega kell 12.15 TÜ senati saalis

Doktoritöö valmimist toetas Euroopa Liit Euroopa Regionaalarengu Fondi kaudu (Eesti-uuringute Tippkeskus, TK 145).



Euroopa Liit
Euroopa
Regionaalarengu Fond



Eesti
tuleviku heaks

ISSN 2228-2548

ISBN 978-9949-03-422-2 (trükis)

ISBN 978-9949-03-423-9 (pdf)

Autoriõigus: Sven Karja, 2020

Tartu Ülikool Kirjastus
www.tyk.ee

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	7
1. Repertuaariuurimuse lähtekohad ja põhimõisted. Repertuaariuurimus rahvusvahelise teatriuurimise ja Eesti teatri kontekstis.....	13
1.1. Repertuaar ja repertuaariuurimus. Mõistete definitsioon ning ajalooline kujunemine	13
1.2. Repertuaariuurimus teatriuurimise kontekstis.....	17
2. Eesti teatri repertuaaristatistika ning üldised arengud aastatel 1986–2006	23
2.1. Eesti teatri repertuaari koondstatistika aastatel 1986–2006. Uurimisobjekti piiritlemine	23
2.2. Organisatsioonilised muutused ja Eesti teatrivälja teisenemine	30
2.3. Esteetilised arengud.....	37
3. Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted aastatel 1986–2006.....	44
3.1. Hans van Maanen kunstiilma funktsioonidest.....	45
3.1.1. Lavastuse loomisega seotud aspektid	47
3.1.2. Teatrihooned ja muud mängupaigad	48
3.1.3. Trupi potentsiaali kasutamine.....	50
3.1.4. Otsustusõiguse koondumine kunstinõukogudelt kunstilise juhi pädevusse	50
3.1.5. Autorikaitse piirangud	52
3.1.6. Kohustuslik repertuaar – repertuaari koostamine kui valmisvormelite täitmine	53
3.1.7. Ootamatused, ettenägematud asjaolud.....	54
3.2. Lavastuse loomisega seotud aspektid.....	55
3.2.1. Teatrihooned ja muud mängupaigad	55
3.2.2. Turundamine, müük, reklaam.....	56
3.2.3. Teatri imago, lavastuste rotatsioon	58
3.3. Publikuga seotud aspektid	60
3.3.1. Potentsiaalse publiku hulk, struktuur, paiknemine	60
3.3.2. Muutused kommunikatsiooni- ja retseptisioonistrateegiates ...	61
3.4. Teatriväljaga seotud aspektid	63
3.4.1. Teatri positsioon ühiskonnas võrdluses teiste kunstiiliikidega	63
3.4.2. Kunstilise kogemuse funktsioneerimine laiemas ühiskondlikus kontekstis.....	65
3.4.3. Teatri võimalused oma vaatajale uuelaadse tajukogemuse pakkumisel.....	67
3.5. Kokkuvõte	67
4. Eesti teatrite repertuaar 1986–2006 lavastusliikide ja žanrite kaupa	69
4.1. Muusikateater	77
4.2. Tantsuteater	83

4.3. Lastelavastused.....	85
4.4. Jõululavastused ja suvelavastused.....	89
4.4.1. Jõululavastused.....	90
4.4.2. Suvelavastused	92
4.5. Raadioteater.....	97
4.6. Teleteater	101
4.7. Sõnalavastuste žanriline jaotus.....	104
4.7.1. Tragöödia.....	105
4.7.2. Komöödia	106
4.7.3. Draama	108
5. Eesti algupärane ja tõlkedramaturgia 1986–2006	109
5.1. Eesti algupärane. Üldine statistika	110
5.1.2. Folkloorsel ainesel põhinevad lavastused.....	114
5.1.3. Vanem omaklassika (eesti kirjandus kuni aastani 1945).....	115
5.1.3.1. Eesti proosaklassika lavatõlgendused	115
5.1.3.2. Eesti vanem draamaklassika	118
5.1.4. Teise maailmasõja järgne (1945–1985) eesti proosa- ja näitekirjandus	119
5.1.5. Eesti nüüdisnäidend, nüüdisproosa dramatiseeringud.....	120
5.1.6. Improvisatsioonilised lavastused, luule-, laulu- ja estraadikavad, tekstikollaažid, kirjandus- ja keeleteaduslikel tekstidel põhinevad lavastused	129
5.2. Tõlkedramaturgia 1986–2006.....	132
5.2.1. Üldandmed, tekstide regionaalne jaotus.....	132
5.2.2. Väliskirjanduse dramatiseeringud	136
5.2.3. Välisdramaturgia autorid ja nimetused.....	139
6. Eesti teatrite repertuaari dramaturgiliste materjalide kronoloogiline vaatlus.....	144
KOKKUVÕTE.....	155
KASUTATUD ALLIKAD	162
SUMMARY	169
ELULOOKIRJELDUS.....	173

SISSEJUHATUS

Käesolevas doktoritöös uuritakse Eesti kutseliste teatrite repertuaari aastatel 1986–2006. Uurimuse keskne ülesanne on otsida vastuseid küsimustele, milliste sotsiaalsete, kultuuriliste ja esteetiliste mõjurite koostoimel formeerus vaadeldaval ajajärgul Eesti teatrite repertuaar, millistest lavastustest see koosnes ning kuidas kujunes selle dünaamika. Hüpoteesina on lähtutud eeldusest, et kuigi muudatused selle perioodi Eesti teatris olid küllalt põhjalikud, olles seotud esteetiliste koodide vahetumisega, uute teatrite, uute lavastusliikide ja žanrite tekkimisega, samuti muutustega lavastatavate teoste autorkonnas ning teatri, publiku ja ühiskonna vaheliste suhete ümberkujunemisega, ei ole põhjust määratleda seda perioodi Eesti teatriloo kui murrangut, mis oluliselt teisendaks teatri seniseid traditsioone ja väärtuste süsteemi.

Eesti teatrite repertuaari võib vaadelda kui Eesti kultuuriväljal¹ paikneva teatrivälja üht allvälja, mida vastastikku mõjutavad mitmed olulised aspektid: teatripraktikute esteetilised otsingud ja eelistused, muutused teatriorganisatsioonide juhtimises ja struktuuris, teatrite finantseerimine, aga ka teatri suhted oma publikuga ning teatri ühiskondlik relevantsus ühel või teisel ajajärgul.

Üksiti on siinne doktoritöö osaks mahukamast kollektiivsest uurimisest „Eesti nüüdisteater 1986–2006”. Nimetatud uurimus on loogiliseks jätkuks Eesti akadeemilisema suunitlusega teatrilookäsitlustele, mille puhul on juurdunud traditsioon vaadelda Eesti teatrilugu kahekümneaastaste tsüklite kaupa. Seesugune tava sai alguse eelmise sajandi lõpul, mil Eesti teatriajaloo uurimine oli koondu nud Eesti NSV Teaduste Akadeemia Ajaloo Instituudi alla. Kaks selle institutsiooni koosseisus teatriloole spetsialiseerunud teadurit, Lea Tormis ja Karin Kask, jõudsid ENSV tingimustes mõlemad üllitada mahuka ülevaatemonograafia kahekümneaastasest perioodist: Lea Tormise sulest ilmus 1978. aastal „Eesti teater 1920–1940” (Eesti NSV TA Ajaloo Instituudi väljaandena) ning Karin Kaselt 1987. aastal „Eesti teater 1945–1965” (kirjastus Eesti Raamat). Kuigi nimetatud teoste ilmumist lahutab kümme aastat, on Ingo Normet osutanud omalaadsele paradoksile, et Tormise varem ilmunud ülevaate teos on ka muutunud ühiskondlikes oludes huviga loetav ning „kümned teatrid, saatused, lavastused ja rollid aimuvad Lea Tormise monograafiat lugedes elavalt”, samal ajal kui Karin Kase juba „muutuste tuules” ilmunud ülevaade mõjub anakronistlikult ning Kase kuivalt ametlik keel kannab endas Nõukogude aja halvemaid mõjusid. (Normet 2002: 16–17)

Sellesse ritta on lisandunud ka kolmas raamat, 2015. aastal ilmunud arvukama autorkonnaga „Eesti sõnateater 1965–1985” I köide (EMTA Lavakunstikooli, Eesti Teatrilidu, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskuse väljaanne), mille II köide on toimetamisjärgus. Neile lisandub varasemat Eesti teatrilugu (päris

¹ Väli on prantsuse sotsioloogi Pierre Bourdieu teoorias positsioonide ja seisukohtade (nt intellektuaalsed, religioossed, hariduslikud, kultuurilised) vaheliste suhete struktuur, võrgustik. Peamisteks väljadeks nüüdisaegses lääne ühiskonnas peab Bourdieu kunsti-, haridus-, poliitika-, seaduse-, õiguse- ja majandusvälja. (Vt Bourdieu 1985)

algusaegadest kuni aastani 1917) käsitlev Karin Kase „Teatritegijad, alustajad” (1970) ning akadeemilist laadi käsitlustele alternatiivsemat vaatepunkti lisav Jaak Rähesoo ülevaate teose „Eesti teater” I köide (2011), mis vaatlleb Eesti teatrit algusaegadest kuni aastani 2008. (st käsikirja valmimisajani, vt Rähesoo 2011: 12) Täiesti puudu on seega aga (sõja)aastad 1941–1944, mis siiski teatriprotsessi seisukohalt kuigi palju olulist ei pakkunud. Omaette teema on ka Eesti teatriuurijate ringis tõstatatud vajadus nõukogude aja teatri uue, nõukogulikust ideoloogiast vaba käsitluse järele. (Epner, L. 2013: 27)

Käesoleva uurimuse aluseks võetud perioodi, aastaid 1986–2006, seega kahekümne ühe aasta pikkust ajavahemikku võetagu osalt traditsioonide jätkamisena, järjekordse kaksikümnendi vaatlusena, kuid ka mitte pelgalt formaalse etteantusena. Kui vaadelda nende aastate ühiskondlikku konteksti, siis näeme, et Eesti ühiskonna murrangujooned koos märgiliste sündmustega jooksevad pisut teisi aastanumbreid pidi: poliitiline läbimurre ja taasiseseisvumine (1987–1991), uue riikliku korralduse rajamine (1991–1995), majanduslik stabiliseerumine (1995–1999), eurointegratsioon ja arengukriis (1999–2004), uuel teelahkmel Euroopa Liidu liikmena (2004–2008). (Lauristin jt 2017: 61) Soovi korral võiksime siiski aastaid 1986–2006 (koos mõtteliste laiendustega aasta või paar siia-sinnapoole) määratleda kui põhimõttelist üleminekuaega (sotsiaalteadlaste formuleeringus „siirdeühiskonda”²), mil põhjalikult teisesid nii ühiskondlik režiim kui ka sotsiaalmajanduslik ja kultuuriline taustsüsteem.

Omalaadse siirdeajana võime käsitleda aastaid 1986–2006 ka Eesti teatriväljal. Markeerime selle perioodi algus- ja lõpp-punkti kodumaise teatrimaastiku kontekstis. 1986. aastal Eesti teatrite repertuaaris suurenenud sotsiaalset aktiivsust ega kohe lahvatava ühiskondliku pöörde meeleolusid veel ei taju. Küll aga võib neid registreerida sama aasta teatrikriitikas, mis sünkroonis muutustega muus meedias (seniste tabuteemade avamine, käsitluste avameelsuse aste jne) tõstis fookusse teatri ja ühiskonna koostoimimise. Näiteks ajakirja Teater. Muusika. Kino teatrikriitikute vestlusringis tõuseb tähtsaks teemaks teatri olukord pealesuruva massikultuuri ees. (Stabiliseeruva... 1986: 41–53) Sirje Kiin ennustab aga sama ajakirja teises numbris uue ühiskondliku ärkamisaja saabumist: tehes meenutusviite Madis Kõivu ja Vaino Vahingu „Faehlmanni” lavastusele (1982, lav Evald Hermaküla, Vanemuine), iseloomustab ta seda kui „esimest abstraktset ennustusmärki sellest, et ärkamisaeg muutub meie jaoks ka teatris sisuliselt aktuaalseks, et uus tundeline ärkamishetk võib olla lähedal”. (Kiin 1986: 46) Võib arvata, et veel aasta tagasi poleks sellise mõtteavalduse ilmumine võimalikuks osutunud.

2006. aasta märgib Eesti teatriloo foonil sümbolset lõikekohta: sel aastal tähistati 100 aasta täitumist eesti kutselise teatri sünnist ja see aasta oli kuulutatud

² „Siirde ehk transitsiooni all mõeldakse süsteemseid muutusi kogu ühiskonnas, mille tulemuseks on ühiskonna tüübi vahetumine. /---/ Siirdeaja, siirdeühiskonna, siirdemaa mõistet tarvitatakse eelkõige nn endiste sotsialismimaade iseloomustamiseks.” (Lauristin-Vihalemm 1998: 675)

teatriaastaks, mil toimus hulgaliselt teemakohaseid sündmusi, nii teatri populariseerimise kui ka omamaise teatri fenomeni tõsisema enesereflekteerimise eesmärgil. Viimase ilminguks repertuaaripildis on mitmed 2006. aastal (ja ka mõned aastad varem) sündinud Eesti varasemat teatrilugu kajastavad ja mõtestavad lavastused. Aastatel 1986–2006 toimus Eesti teatrimaastiku väljakujunemine ja stabiliseerumine (pea kõik tol ajal alustanud teatrid on ka praegu teatripildis olemas, küll ühe olulise erandiga: perioodil 2005–2019 tegutsenud teater NO99), nõukogulik teatrimudel (teatriorganisatsiooni toimimine, töökultuur jne) asendus euroopaliku malliga, repertuaarimaastik mitmekesisust paljude uute vormide ja stiilidega, teisesid teatri ja ühiskonna suhted jne.

Omamaise teatriloo akadeemilise uurimisega jätkamine 1986. aastast ehk eelkäijate lõpp-punktist alates pakub hinnatavat võimalust esitada teatri arengut pideva, terviklikult sidusa narratiivina, mida ei löhu „katkestuse kultuuri” (Hasso Krulli 1996. aastal lansseeritud mõiste eesti kultuuri alusmustri iseloomustamiseks) tekitatud lünk. Mistahes alternatiivsed võimalused, näiteks jätkata teatriloo käsitlust alates Eesti taasiseseisvumisest ehk 1991. aastast, oleks ju teatud perioodi (kõnealuses näites 1986–1990) ajaloost välja kirjutanud. Oluliselt mõttekam ei tundu ka periodiseerida teatrilugu tingimata täiskümnendite kaupa. Luule Epner ongi kümnendi sobimatusle kunsti periodiseerimise alusena osutanud teatri kontekstis 1980ndate „kaheks rebitud” olemusele: „ühelt poolt rahvuspoliitiliselt põhjendatud konservatiivsus esimesel poolel, teisalt revolutsioonilised muutused teisel poolel”. (Epner, L. 2016: 24)

Ositi seega jätkates eelnenud kolme kahekümnendiku vaatluse kohalikku traditsiooni, evib kavandata ülevaatemonograafia (ja käesolev doktoritöö) ka mõningaid erijooni. Sisulisemate muutuste (ajastu muutunud uurimismeetodid ja terminoloogia, riikliku tsensuurimehhanismi kadumine vmt) kõrval olgu osutatud ka ühele formaaltunnuslikule lahknevusele eelkäijatest: kui seni ilmunud ülevaatemonograafiad käsitlesid vaid sõnateatrit, siis seekordne vaatlus hõlmab ka muusika- ja tantsuteatrit. Samuti on seekord võetud vaatlusse Eestis viljeldud muukeelse (peamiselt venekeelse, vähem ka võrukeelse) kutselise teatri repertuaar.

Lisaks Eesti teatri kogumaastiku kaardistamise ambitsioonile argumenteerigu sellist valikut ka arengud tänapäeva maailmateatri esteetilistes otsingutes, kus lavastusliikide piirid sulavad järjest enam kokku, samuti teostavad paljud teatripraktikud end lavastusliikideüleselt, luues lavastusi, rolle, tekste või stsenograafilisi lahendusi nii muusika-, sõna- kui tantsuteatris ja keelepiire ületades.

Nagu nähtub seni ilmunud uurimuste ilmunisaastatest, on seni ilmavalgust näinud kolme köidet lahutanud 20–50-aastane ajalõtk vaadeldava perioodi ja uurimuse ilmunise vahel (ENSV perioodil peab arvestama ka nüüdsega võrreldes tunduvalt aeglasemate kirjastusoludega), mis paratamatult on pannud oma pitseri ka käsitluslaadile: märgatav osa teatrisündmustest on tulnud kirjutaja(i)l rekonstrueerida sekundaarsete allikate (teatrikriitika, üksikud heli- ja audiosalvestised, praktikute mälestused vmt) põhjal. Samas on selge, et ka uurija isikliku vaatamis-osaalemiskogemuse olemasolu korral ei saa mööda vaadata mitmekümneaastasest ajadistantist, mis paratamatult võib lisada tegelikkuse suhtes nihestunud tähenduskihte.

Siinse uurimuse valmimise aega lahutab vaadeldava perioodi lõpust 15 aasta pikkune intervall ja seega tundub uurija vähemalt ositi asuvat tunduvalt eelistanud seisundis. Esiteks mängib oluliselt kaasa isikliku osaduse kogemus: lisaks mitmesugustele andmebaasidele, eelnevatele uurimustele, dokumentidele ja jooksvale teatrikriitikale on autor saanud paljuski toetuda oma isiklikule mälule ja vaatajakogemusele: aastatel 1991–2005 keskmiselt aktiivse teatrikriitikuna tegutsedes oli eeltingimuseks kursisolek lõviosaga Eesti teatrite repertuaarist. Teisalt olen saanud uurimistööd kirjutades toetuda ka praktilisele töökogemusele teatris (alates 1995. aastast töötamine teatri Vanemuine pressiesindaja ja kirjandustoimetajana, 2006–2010 draamajuhina, alates 2010 dramaturgina). Samas tuleb mõnda ka komplitseerivaid faktoreid. Kõige silmatorkavam neist on usutavasti uurimismaterjali võrreldamatu mahukus eelnevaid Eesti teatri kümnendeid silmas pidades, kusjuures kasvanud on peaaegu kõik valdkonnaga seotud kvantitatiivsed näitajad: teatriorganisatsioonide arv, uuslavastuste hulk, uute nimede ja professionide lisandumine, paratekstide (reklaam, meediakajastused, teatrikriitika jne) rohkus. Mõistagi peab teatriuurija (*resp.* teatriloolane) endale igal hetkel teadvustama ka inimmälu salakavalat petlikkust: isegi (justkui) kindlana mälus eksisteerivaid fakte tasub alati üle kontrollida (see tõde leidis siinse uurimuse valmimise käigus mitmekordselt kinnitust).

Aga uurija ja objekti vaheline vähene ajadistants peidab endas ohte ka laiemas plaanis. Esiteks, tegu on (ikka veel) nüüdisteatriga, teatriruumi kirjeldamisega, mille paljud protsessid alles kestavad ja mille väljal tegutsejate loominguline tegevus ei pruugi veel olla kaugeltki kokkuvõtete tegemise faasis. See peaks loomuldasa kärpima vaatleja üldistusjulgust ja liiglennukat klassifitseerimisvalmidust. Ilmselgelt komplitseerib eelmiste perioodidega võrreldes uurija ülesannet ka Eesti ühiskonnas aastatel 1986–2006 toimunud muudatuste ulatus. Arusaadavalt ei jätanud üleminek kohe-kohe koost murenevast nõukogulikust sootsiust varakapitalistlikku ja demokraatlikku ning sealt edasi pluralistlikusse turuühiskonda puudutamata ka kultuurisfääri, sealhulgas teatrit. Toimunud muutused hõlmavad nii organisatsioonilist, korralduslikku ülesehitust (teatrite omandisuhted, finantseerimine vmt) kui ka kõige avaramaid, ajastu üldises mentaliteedis ja sotsiaal-kultuurilises ühisteadvuses aset leidnud nihkeid.

Lisaks eelmise sajandi lõpu meediaväljaannete rohkuses jõudsalt kasvanud teatrikriitika jälgimisele aitasid kõnealuse ajavahemiku Eesti teatrielu faktoloogiat sisemiselt struktureerida kaks perioodilist väljaannet: alates 1982. aastast kuni siiaaani ühe teatriaasta sündmusi koondav kogumik „Teatrielu” (selle eelkäijaks oli perioodi 1962–1982 kajastav hooajapõhine, hiljem üht teatriaastat koondav „Teatrimärkmik”), mille ilmumise katkemise tõttu puudub ammendav ülevaade aastatest 1986–1994, ning aastate 1986–1988 repertuaaristatistikat koondav „Teatrikroonika”. Perioodi 1989–1994 andmed pärinevad EV Kultuuriministeeriumi arhiivist, mis paraku osutus lünklikuks. Päris täielikuks ei saa lugeda ka 1990ndate „Teatrielude” kroonikaosa. Andmeid on aidanud täiendada Eesti Teatri- ja Muusikamuuseumi pidevalt täienev veebipõhine andmebaas (Eesti teatri lavastuste andmebaas), aga ka mitmed teatrite väljaanded, mis sisaldasid repertuaariloetelu. Täieliku ja ammendava Eesti teatristatistika leiab

alates 2004. aastast, mil vastavat infot asus koondama Eesti Teatri Agentuuri väljaantav „Eesti teatristatistika”, mis esitab põhjalikud andmed Eesti teatri ühe aasta tegevuste kohta (lavastuste ja vaatajate arv, uuslavastuste loomingulised meeskonnad, uuslavastuste liigid, teatrite välisreisid jne).

Lisaks tõdemusele 1990ndate alguse Eesti teatristatistika lünklikkusest oli mõneti ootamatu avastada, et nii mõnestki vaadeldavas aega (seega ju lähiminevikku) jäävast lavastusest pole tuleviku teatriloolastele alles jäänud muud kui nimetus ja (heal juhul) trupi koosseis: ei salvestist, ei tekstimaterjali ega ainsatki arvustust. Repertuaariuurimuse seisukohalt, mis ei tegele kitsamalt (teatri)-esteetiliste arengutega, on sedalaadi materjal siiski üpris relevantne, sest iga lavastus tuleb repertuaari üldmassiivis mingil viisil kontekstualiseerida (millist lavastusliiki esindab, sihtrühm, tähtsus teatri üldpildi või mõne tegija arenguloo seisukohalt vmt). Kui mõne lavastuse jälg teatriloo on jäänud napiks või puudub üldse, tuleb (eriti mahukamaid üksusi vaatleva) repertuaariuurijal toetuda ka intuitsioonile, tegemaks mõnel puhul subjektiivseid (maitse)otsustusi. See puudutab ositi siin olevat käsitlust, mille uurimismaterjaliks on kahekümne ühe aasta jooksul valminud ligi kolm tuhat etenduskunstide teost. Põhjendagu see mastaap ka arvnäitajate pigem ettevaatlikku esitamist siinses käsitluses: kuna paljudes näidetes on piisavalt piirjuhtumeid (lavastus kuulub korraga mitmesse lavastusliiki, dramaturgiline materjal esindab korraga mitut regiooni ja epohhi, andmete puudulikkus jne), tuleks edasises meeles pidada, et mõningal juhul tuleb arvestada ka suurema või väiksema matemaatilise veaga – eesmärgiks ei olnud mitte niivõrd lavastuste statistiliste andmete läbinisti objektiivne analüüs, kuivõrd neist tõukuvad üldistused teatriprotsessi kirjeldamiseks. Seetõttu on peaaegu kõrvale jäänud publikustatistika, kuivõrd see oleks hängustanud üldist fookust.

Käesoleva uurimuse üheks põhjenduseks olgu ka tõik, et jooksva kriitika kasvanud mahu juures tunneme omakeelse teatri tõlgendamisel puudust just avaramatest-üldistavamate uurimustest, mis hõlmaks laiemaid vaatlusareaale. Mahukamate uurimustest kõneksoleva ajavahemiku kohta on nimetada vaid Jaak Rähesoo monograafia „Eesti teater” I osa (2011), mis omamaise teatriloo algust käsitledes jõuab välja ka lähiminevikku. Jooksev eesti teatrikriitika tegeleb suuresti vaid üksiklavastuste eritlemisega, mitmed varasemas traditsioonis esinenud laiemaid valdkondi hõlmavad žanrid (hooajaülevaade, ühe teatri repertuaari analüüs, ühe žanri või lavastusliigi vaatlus mitmete lavastuste näitel, lavastajate ja näitlejate loomingulised portreed) on muutunud marginaalseks, ka rohked teatriraaamad keskenduvad valdavalt kas ühele teatriorganisatsioonile (teatri juubelitrükis), isikule (teatritegija elulooaamat) või lavastusele. Samuti on „Teatrielude” ülevaateartiklites võetud vaatluse alla üks teatriaasta. Käesoleva sajandi algul ning eelmise lõpukümnenditel Eesti teatrilooal toimunud protsesside üldistavamaid analüüse omamaine teatrimõtte kuigivõrd ei paku (mõne erandiga siiski, näiteks Luule Epneri „Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet”, 2016; Jaak Rähesoo „Pildi sees olek: jooksev üldistuskatse”, 2000).

Siinne doktoritöö uurib Eesti teatrit perioodil 1986–2006 uuslavastuste statistilise analüüsi abil, võttes aluseks mitmed kategooriad: lavastuste liik, žanr, sihtrühm, tekstide autorid ja päritoluriigid ning kirjutamisaeg. Nende statistiliste

näitajate põhjal (uuslavastuste arv, lavastusliikide, žanrite ja autorite esinemis-sagedus, mängukordade arv vmt) on püütud leida ajastut kujundavaid sisemisi jõujooni, mis aitaksid kirjeldada selle perioodi Eesti teatrivälja, seda suunavaid esteetilisi otsinguid ning organisatsioonilisi arenguid. Vähemal määral on käsitletud ka mängukava dünaamikat. Eelmainitud muudatuste karaktersemaks esiletoomiseks on toodud sisse võrdlusi eelnevate ajajärkude arvnäitajate ja protsessi-kirjeldustega. Doktoritöö teoreetilise raamistikuna on kasutatud hollandi kultuuri-teoreetiku Hans van Maaneni teost *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values* (2009), kus vaadeldakse kunstiteose sünni ja sellega seotud kommunikatsiooniprotsesse ühtsel sotsiokultuurilisel väljal. Van Maaneni esitatud kunstiteose funktsioneerimist kujutava skeemi abil on püütud fikseerida ühe ajajärgu repertuaari kujundamise erinevaid strateegiaid ning jälgida, kuidas need realiseerusid Eesti teatrites aastatel 1986–2006.

Dokoritöö on liigendatud kuude ossa. Esimeses osas tutvustatakse töö lähte-kohti ja põhimõisteid, samuti repertuaariuurimust teatriteadusliku meetodina ning esitletakse Eesti teatrite repertuaari statistilisi üldandmeid. Teises osas antakse ülevaade selle perioodi Eesti teatrimaastiku üldisest struktuurist ja fikseeritakse olulisemad esteetilised muutused. Kolmandas osas analüüsitakse Eesti teatrite repertuaarikoostamise strateegiaid muutunud ühiskondlikes oludes. Neljandas osas käsitletakse lavastuste jagunemist lavastusliikide ja žanrite kaupa. Viiendas osas jälgitakse eesti omanäidendi ja tõlkedramaturgia esindatust ning suhteid. Kuuendas osas on repertuaari kuulunud dramaturgilised materjalid paigutatud kronoloogilisele ajateljele.

1. Repertuaariuurimuse lähtekohad ja põhimõisted. Repertuaariuurimus rahvusvahelise teatriuurimise ja Eesti teatri kontekstis

1.1. Repertuaar ja repertuaariuurimus. Mõistete definitsioon ning ajalooline kujunemine

Võib üsna kindlalt öelda, et *repertuaari* mõiste keskne kasutusala eesti keeles hõlmab teatri valdkonda. Siiski võivad selle mõiste kaas- ja kõrvaltähendused nii eesti keeles kui paljudes teistes keeltes viidata ka muudele sfääridele. Vaatlen siinkohal mõningaid repertuaari defineerimise viise ja kasutusalasid.

Repertuaar

1. *Kogum lavateoseid, mis tulevad esitamisele ühe teatri ühel hooajal või ka pikema aja jooksul. (Näiteks: Comédie-Française'i repertuaar, „lülitama uuslavastuste repertuaari”).*
2. *Valik üht ja sama stiili või epohhi esindavaid draamateoseid („kaasaegne repertuaar”).*
3. *Teatud rühm ühe näitleja rolle, mida näitleja on esitanud või esitamas ja milles avaldub antud näitleja mänguline diapaseen.*
4. *Näitlejale omistatud kindel amplituud (näiteks reetlik toapoiss või suuremeelne isa, eriti levinud repertuaariteatrites).*

(Pavis 1998: 308)

Repertuaar (pr.) – teatri mängukavas ettenähtud, aga ka juba ettekantud näidendite kogum; ~näitleja – kõik need osad, laulud, „numbrid” jne., mida näitleja võib publikule esitada või on esitanud; ~teater – teater, mille mängukavas on korraga mitu näidendit, mida kantakse ette vaheldumisi, vastandina S e e r i a teatritele, mis mängib üht ja sama lavateost kas või sadu kordi järgemööda, kuni seda enam mängida ei saa publiku huvi jähnenemise tõttu. Eestis on kõik teatrid ~teatrid; ~toimkond – repertuaari valiv komisjon teatri juures.

(Mettus 1935: 48)

Repertuaar kui pragmaatilis-funktsionaalseid (kunstiteoste kogum) ja mentaalseid struktuure (esteetiline programm, suhe oma vaataja ning ühiskonnaga vmt) ühendav termin on teatri käsitlemise kontekstis kahtlemata võtmelise tähendusega. Repertuaar on teatri esmane visiitkaart ja üldise kuvandi looja (teatriteadlikum vaataja saab juba repertuaarinimekirja põhjal kergesti luua teatriorganisatsiooni esialgse profiili), samuti üldisemate protsesside indikaator (teatriorganisatsiooni ümbritsev ajaloolis-poliitiline kontekst, sotsiaalsed mõjurid, orienteeritus siht-rühmadele, teatri materiaal-tehniline baas, asukoht vmt).

Repertuaari termin on võimalik kasutada ka sotsiaalteadustes. Charles Taylor on mõistega *ühisrepertuaar* (*common repertoire*) tähistanud erinevate sotsiaalsete gruppide poolt sooritatavaid ühistegevusi (valimised, tänavademonstratsioonid), mille puhul on välja kujunenud kindel reeglistik. (Taylor 2007: 173) Sõna „repertuaar” ladina algtüve *reperiō* (üles leidma, leiutama, õppima, omandama) derivaat *repertōrium* (loetelu, nimistu) vihjab erinevate samaväärsete objektide, tegevuste, nähtuste registrile, seega on repertuaar nii eesti kui ka mitmetes teistes keeltes saanud (kaas)tähenduse, märkimaks erinevaid perioodilisi korduvusi, seda kuni argikeele tasandini välja.

Uuesti teatriväljale naastes tuleks märkida, et repertuaari termin võib lisaks teatriorganisatsiooni toimimise kirjeldamisele osutada asjakohaseks ka individuaalsel tasandil, kui räägime teatripraktiku (lavastaja, kunstnik, näitleja) *isiklikust repertuaarist* (st tema poolt mängitud osade loetelust). Kerge on selles aspektis märgata lavastaja eriseisundit, kes saab oma isikliku repertuaari suurel määral (välja arvatud muidugi tellimustööd) koostada ise. („Ühest küljest kujundab lavastaja loomingulaadi ühe tegurina tema isiklik repertuaar ehk dramaturgia, mida ta eelistab.” Epner, L. 2008: 29) Eriti relevantne on *isikliku repertuaari* mõiste muusikateatris (ooperi- ja balletisolistid), kus keelebarjääri puudumise tõttu on võimalik ulatuslik rahvusvaheline gastroleerimine ja solisti *isiklikus repertuaaris* leiduv partii on integreeritav juba valmis lavastusse.

Repertuaari funktsioonidena teatriväljal võib eristada 1) väärtustavat (lavale toomise kaudu aktualiseeritakse teatud tekstid ja autorid sotsiaal-kultuurilisel väljal), 2) maitsekriteeriumeid kujundavat (kohaliku ja rahvusvahelise kunsti-kaanoni kujundaja), 3) vaataja ja teatri suhteid reguleerivat (repertuaaripilt kui publiku eelistuste ja kompetentsi indikaator) funktsiooni. (vt Nicholson, Holdsworth, Milling 2018: 69–70)

Teatriorganisatsiooni igapäevaelu toimimises saab repertuaari mõistest rääkida kolmes tähenduses: 1) jooksev repertuaar (teatud perioodil esitatavad lavastused), 2) teatri kogu repertuaar (kõik praegu esitatavad ja varasemate aastate jooksul selles teatris esitatud lavastused), 3) provisoorne repertuaar (teatri plaanides figureerivad uuslavastused ideede tasandil, millest kõik ei pruugi realiseeruda). Konkreetse teatri sisekommunikatsioonis võivad olla kasutusel ka mõisted *põhirepertuaar* või *repertuaariväline lavastus* (st lavastus, mida tuleb käsitleda teatri põhitegevusest eraldiseisvana).

Käesoleva doktoritöö kontekstis on märksõna *repertuaar* põhisisuks Eesti kutseliste etendusasutuste poolt avalikult esitatud uuslavastused, mis jõudsid publiku ette perioodil 1986–2006. (Sõna *nimetus* on selle uurimuse kontekstis kasutusel lavastuse sünonüümina.) Endastmõistetavalt mängisid teatrid neil aastatel ka lavastusi, mis olid valminud varasematel aastatel. Selle repertuaariosa kaasamine siinsesse käsitlusse oleks lisanud uurimisalasse veel mõnisada nimetust lavastusi, mis muutnuks uurimisala üpris hoomamatuks. Lisaks tuleb arvestada perioodile tunnusliku järjest kiireneva lavastuste rotatsiooniga, mis tähendab, et varasemaid lavastusi esitati peamiselt perioodi algusaastatel, 1986–1988, hiljem leiame repertuaarist vaid üksikuid vanemaid nimetusi.

Lavastuste liigitamise esimese kriteeriumina liigi tasandil on aluseks võetud selle domineeriv väljendusvahend (sõna, laul ja muusika, tants), teisel, žanri tasandil on liigituse aluseks stiil (muusika- ja tantsuteatris) või meeleolu (sõnateater). Sõnalavastuse puhul on rühmitamisel lähtutud ka lavastuse dramaturgilisest alusmaterjalist. Mõõndes, et 21. sajandi teatri mudelis on dramaturgia (*resp.* eelnevalt fikseeritud tekst) minetanud oma domineeriva positsiooni, võib siiski väita, et kuni viimase sajandivahetuseni oli Eesti teatriväljal võtmelise tähendusega just (kirjalik) tekst (näidend, dramatiseering, luuletekst või trupi ühislooming). Repertuaari planeerimine tähendas nimelt tekstide väljavalimist (vt siinse uurimuse peatükki „Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted aastatel 1986–2006”), lavastamist aga defineeriti sageli teksti (ja tema autori) poeetilise maailma tõlgendamise ja lähendamisena vaatajale (Lembit Peterson: „Mulle meeldib autorit avastada. Autori avastamine on nii või teisiti interpretatsioon. /---/ Kui autoriga tekib opositsioon, siis ma ei taha hakata teda naeruvääristama.” (Peterson 1998: 10) Alles aastatel 2004–2006 võime öelda, et Eesti teatriväljal toimivad võrdväärsetena ka teistlaadsed lähenemisviisid (lavastuse algimpulsi käivitajaks võib olla trupi ühisimprovisatsioon vmt).

Repertuaari mõiste tekkis eesti teatriterminoloogiasse üsna varsti peale kutseelise teatri algust 1906. aastal. Siiski kasutab eesti kutselise teatri looja Karl Menning oma kirjutistes repertuaari asemel rohkem omakeelseid mõisteid *tõökava* ja *eeskava*. („Estonia ei ole iial oma eeskava loomisel Eesti teatrite üleüldist edenemist silmas pidanud ...” (Menning 1970: 131) 1920ndateks on repertuaar muutunud eesti kultuuritekstides kodunenud mõisteks. Eesti esimene kaalukam teatriajakiri, aastatel 1934–1940 ilmunud Teater pruugib seda juba üpris tihti (kokkuvõtted üksikute teatrite tööst, samuti teatrite uudisrepertuaari tutvustav rubriik „Teatrite töömailt”). Siiski peab vajalikuks 1935. aastal eesti keeles ilmunud „Teatrisõnastiku” koostaja Voldemar Mettus repertuaari mõistet eraldi selgitada (vt definitsioon käesoleva alapeatüki alguses) ning lisab alamõistetena veel *põhirepertuaari*: lühemaks (kuid mitte vähem kui aastaks) või pikemaks ajaks sooritatav nende väärtuslike näidendite nimekiri, mille lavastamine peab iseloomustama teatri tööd (Mettus 1935: 45), ja hoopis koomilisena mõjuva *hädarepertuaari* (teatri tagavararepertuaar vähem väärtuslikest näidenditest; *op. cit.* 16).

Repertuaari sihiteadlikumast kujundamisest saame Eesti teatri arenguloos esimest korda rääkida alates Karl Menningu puhul. Tema kahetsusväärset lühikeseks jäänud Vanemuise juhiks oleku aastatel (1906–1914) mängitavad teosed peegeldavad selgelt kindla esteetilise programmi kujundamise intentsiooni, samuti perspektiivitaju mis avaldus näiteks Shakespeare’i jm klassikute vältimises, sest need oleks toonasele trupile osutunud üle jõu käivaiks. Menningu printsiibikindlus oma teatri ülesehitamisel, mida Jaak Rähesoo on määratlenud kui Menningu arhitektihoiakut, mõeldes selle all „veendumust ees seisvate ülesannete üheses määratletavuses ning mõistuslikus, plaanipärases lähendamises, mis suuresti tungis ka seni loodusliku isearengu valda arvatud radadele” (Rähesoo 2006: 2394), torkab eriti silma võrdluses Vanemuise eelmise juhi August Wiera läbivalt juhusliku repertuaarivalikuga, aga samuti 1906. aastal kutselisena

alustanud Estonia mujal läbilõõnud menukite kodustamisel põhineva „kirju kavaga”, kus „lihtsalt prooviti katse ja eksituse meetodil kõike kättejuhtuvat, pea-ajendiks põhinäitlejate võimalikult hiilgavad rollilootused”. (*op. cit.* 2399)

Menningu erandlikkust kinnitagu tõik, et teatud reservatsioonidega võime kogu teise maailmasõja eelset Eesti teatripilti iseloomustada kui küllalt eklektilist segu eri stiilidest ja esteetilisest vooludest, kus ühe teatri mängukavas seisid kõrvuti maailmaklassika tähtteosed ja vähenõudlik meelelahutusrepertuaar ning mida kujundasid suuresti mujal maailmas edukaks osutunud eeskujud. 20. sajandi esimese poole Eesti teatriga tihedalt seotud lavastaja ja näitleja Ants Lauter on maininud (arvestagem siinkohal ka nõukogudeaegset sõnakasutust), et Eesti teatrite repertuaar kahe maailmasõja vahelisel ajal lähtus „tihtipeale välismaiste teatrite eeskujust. Orienteeruti seal läbi lõõnud tõmbetükkidele. /---/ Toodi ka näidendeid kaasa välismaalt või kirjutati välja kättejuhtunud eksemplaridest”. (Lauter 1982: 177) Infot maailmas parajasti mängitavast vahendasid peamiselt Saksa teatrikirjastuste väljaanded, selle kõrval olid vaid üksikud persoonid, kes omasid sidemeid mõne teise kultuuriruumiga ja tõid sealt tekste ka Eesti teatrisse, 1930ndatel refereeris näiteks Paul Olak prantsuse teatriväljaandeid, Bernard Linde tõlkis ja tutvustas tšehhi ja poola uudisnäidendeid. (Tormis 1978: 151)

Mõistagi saame ka Eesti teatriloos teatud reservatsioonidega rääkida sihi-teadlikust repertuaarikujundamisest peaaegu iga teatri või trupi kunstiliseks juhiks tõusnud liidripotentsiaaliga lavastaja (Aggio Bachmann, Priit Põldroos, Andres Särev, Voldemar Panso, Kaarel Ird, Mikk Mikiver, Kalju Komissarov, Ingo Normet, Rein Agur, Raivo Trass, Jaan Tooming, Priit Pedajas, Elmo Nüganen, Lembit Peterson, Peeter Jalakas, Tiit Ojasoo, Ivar Põllu jt) tegevuses. Lähemalt vaadates ilmneb siiski selgelt, et praktikas on oma kunstilise programmi ehitamisel selges eelisseisus väiksemate koosseisudega ja vähemates mängupaikades töötavate, nn nišiteatrite juhid. Suuremate teatriorganisatsioonide puhul, kus antakse etendusi mitmes saalis ja hooajal tuleb publiku ette kümnekond uuslavastust, on selge, et mingi osa repertuaarist kujuneb juhuslikumalt, kaldudes eemale teatri ühtsest esteetilisest platvormist.

Harva esineva erandina, kus jõuliste liidriomadustega kunstiline juht on lubanud oma teatri repertuaari endale esteetiliselt võõraid suundumusi ja praktikaid (ning seda ka selgesõnaliselt deklareerides), võiks välja tuua 1960ndate lõpu ja 1970ndate alguse Vanemuise, kus rahvapärast olustikurealism harrastava Kaarel Irdi juhtimise all sai Jaan Toominga ja Evald Hermaküla lavastuste kaudu sündida hiljem teatriuudenduseks nimetatud protsess, mis oluliselt uuendas kogu Eesti teatri üldist maastikku. „„Vanemuise” võtmeroll uuenduses on seda intrigeerivam, et ei sobi Irdi teatrimõistmise selle osaga, mida ta kõige sagedamini meelde tuletas: teatri oma nägu ja traditsioonikindlus.” (Tonts 2006: 140)

Eestikeelses teatriuurimuses on viimasel ajal kasutatud repertuaari paralleelmõistena ka [teatrite] *mängukava* (Raud 1998, Epner, L. 2015), mida selguse huvides on siinses käsitluses pruugitud (sarnaselt Eesti teatriorganisatsioonide töökeelega) pisut muudetud tähenduses: konkreetsetel perioodil – nädal, kuu, hooaeg jne – esitamisele tulevate lavastuste täpset ajakava (nt *esimese poolaasta mängukava*, *oktoobrikuu mängukava*).

1950. aastatel tekkis eesti kultuurikäsitlustesse nõukogude süsteemi retoorikast tekkinud uudistermin *repertuaaripoliitika*, mida Nõukogude Eesti tingimustes tegutsenud lavastaja ja teatrijuhi Kaarel Irdi loomingut uurinud Jaak Viller on määratlenud kui „uuslavastamisele võetud tekstide valiku põhimõtteid, teatrivälisest ja -sisest kohustuste mõju valikute tegemisele ja juhuslike ehk teatriväliselt mittemõjutatud valikute vahetuse kohustuslikega”. (Viller 2011: 184) Võib aimata, et repertuaaripoliitika mõiste nõukogulikus rangelt normeeritud ühiskonna kontekstis kätkes endas ka varjatud võimalusi teatritele etteantud norme teatud viisil kallutada, näiteks esitledes eesti kaasaegset dramaturgiat nõukogude dramaturgiana või täites tähtpäevalavastuste rubriigi ideoloogiliselt ambivalentsete teostega. „Ideoloogilise surve ja karmi repertuaaripoliitika kiuste täitis teater rahvast konsolideerivat ja eesti identiteeti säilitavat funktsiooni.” (Karjahärm, Sirk 2007: 734)

Repertuaaripoliitika tänapäeva Eesti teatri kontekstis on vähemalt ositi omandanud institutsiooni tegelikku ideoloogiat moonutava, pigem esinduslikku faasadi loova funktsiooni (näiteks ebaõnnestunuks osutunud lavastuse võimalikult märkamatu kustutamine mängukavast, kommertsrepertuaari mängimine pigem väikelinnades, mille vaatajaskond ei mängi nii oluliselt kaasa teatri avaliku kuvandi loomisel vmt). Teisalt, turumajanduslikku loogikat silmas pidades tuleb tõdeda, et kultuuriorganisatsiooni eduka toimimise eelduseks ongi oma saavutuste laiem presenteerimine ning ebaõnnestumiste summutamine.

Uuema aja repertuaari mõiste liitulestest võiks tuua veel *repertuaaristrateegia* (sisuliselt *repertuaaripoliitika paralleelmõiste*), *repertuaarivälja* ning *repertuaaripildi*, samuti *repertuaariteatri* kui meil ühe levinuma teatritüübi kirjeldaja. Nõukogude ajal käibis Eestis mõnda aega ka nüüdseks käibelt kadunud mõiste teatri *repertuaariportfell*, mis tähistas konkreetset teatris potentsiaalselt lavale jõudvate näidendite kogumit.

1.2. Repertuaariuurimus teatriuurimise kontekstis

Repertuaari terminist on rahvusvahelisse teatriteadusse võrsunud omaette mõistena *repertuaariuurimus* (*repertoire study*) või ka repertuaaripõhine lähenemine (*repertoire-based approach*). Teatriteaduse kontekstis tuleb selle uurimissuuna all mõista käsitlusviisi, kus vaadeldakse üht konkreetset teatrivälja agentit või osa (näiteks etendusasutust, aga ka ühe riigi, regiooni vmt kõiki või teatud tüüpi etendusasutusi mingi perioodi vältel) repertuaaripõhiselt, st ei süveneta põhjalikumalt ühessegi lavastusse ega lavastajate-näitlejatööde finessidesse ega analüüsita teatriprotsessi selle üksikfenomenide kaudu, vaid uuritakse valitud aegruumis lavale toodud repertuaari kaudu üldpilti nn makrotasandilt, püüdes leida üldisemaid suundumusi, korduvaid mustreid, fikseerida ajastu tähtsamaid jõujooni ja vaimseid hoiakuid, tendentse ja suundumusi. Ilmselt ei toimu ju teatrite repertuaariplaani formeerumine hermeetiliselt suletud keskkonnas, vaid selles ristuvad teatripraktikute isiklikud esteetilised huvid ja teatriorganisatsioonide juhtide nägemus, aga ka sotsiaalsed mõjurid (potentsiaalse publiku olemasolu,

teatri materiaal-tehnilised ressursid, mängupaigad jne), laiemas mõttes kogu ajastu ühiskondlik-poliitiline kontekst. Oma olemuselt on repertuaar teatri kontekstis erakordselt laiapõhjaline nähtus, kuna temas peegelduvad nii teatri reaalne (loojad, materiaalne baas) kui ka visionaarne (kunstilised ideed, ambitsioonid, võimekus) pool. Registreerides korraga suurte ja väga suurte üksuste (kümnend, sajand, riik, riikide ühendus, maailmajagu) mõõtkavas tegutsenud teatrite repertuaarivalikutes korduvaid mustreid, võime teha olulisi tähelepanekuid teatri arengu, aga ka vastavat ajastumentaliteeti väljendavate hoiakute suhtes.

Tänapäeva teatriteaduse eri meetodite seisukohalt paikneb repertuaariuurimus teatrisotsioloogia all ning kõige kaugemal ehk semiootikast või fenomenoloogias, kuid omab tihedaid kokkupuutepunkte ka näiteks retseptsiooniuuringutega. Põhimõtteliselt võiks repertuaariuurimust käsitleda ka nn alusuuringute ühe faasina, mis annab väärtuslikku teavet teistsuguste uurimismeetodite kasutamisel. Ilmselgelt ei saa repertuaariuurimusest läbi ka teatriajalugude kirjapanijad. „Mängukava on teatriajaloo uurimisel dokumentaalne alus, n.ö. tehniline abivahend. Teatrietendus on hetkeline, mööduv sündmus, teatrihooaeg koosneb reast etendustest. Kuna mängukava on midagi konkreetset, mis hooajast järele jääb, saab tema abil alustada nende komponentide uurimist ja otsimist, millest teatri hooaeg koosnes ja mis seda võisid mõjutada.” (Raud 1998: 6)

Õieti tohikski ehk repertuaariuurimust määratleda kui laiendatud kommentaari retseptsiooniuuringu ja teatristatistiliste näitajate juurde, tuues üldpilti ka teatriorganisatsioonide intentsionaalseid tegureid oma repertuaaripildi kujundamisel. Viimaste all võib mõista näiteks teatrite orienteeritust varem suuremaid publikuarve kogunud autoritele või žanritele, traditsionalismi ja avangardi doseeritust repertuaaripildis, teatrite püüdu käsitleda sotsiaalselt relevantseid teemasid, tähelepanu jaotamist eri sihtrühmade vahel, aga ka kunstiliselt ebaõnnestunud, kuid publikumenuka lavastuse repertuaarist eemaldamist, külalislavastuste ja festivalirepertuaari valikute strateegiaid vmt. Suuremate üksustega (mitukümmend, mitusada või ka mitu tuhat lavastusnimetust) opereeriva repertuaariuurimuse kui teadusala miinuseks võib arvata paratamatu pealiskaudsuse ja põhjendamata jäävate üldistuste lansseerimise ohud.

Ajakirja Teater. Muusika. Kino teatrikriitikute hooajaankeedis on periooditi olnud küsimus „Millise Eesti teatri repertuaarikujundust peate kõige läbimõeldumaks?”, millele on puhuti vastatud, et repertuaarinimekiri eraldi võetuna ei ütle teatri kohta kuigi palju. Lilian Vellerand: „Plaanid ei loe midagi. Loeb teostus. Nimetustena hiilgav repertuaar võib laval osutada surnud massiks.” (Teatriankeet 2000: 28) Voldemar Panso oma 1975. aastal kirjutatud artiklis „Repertuaar – teatri palge kujundaja” kasutab mõistet *realiseeritud repertuaar*, vastandades seda formaalsele nn fassaadrepertuaarile. „Teatri palet ei määra mitte need tükid, mis on repertuaari võetud, vaid need tükid, mis repertuaaris püsivad.” (Panso 1980: 299)

Tõepoolest, et üksnes pealkirjade ja autorite nimekirjad hakkaks „midagi rääkima”, eeldab uurijalt tugevat kontekstitundlikkust. Repertuaariuurimise kesksete meetoditena tulevad kõne alla *võrdlus* ja *korduvuste fikseerimine*, et registreerida repertuaariväljal tekkivaid seoseid ning sarnanevaid mustreid, mille alusel saab teha järeltõlge teatriorganisatsioonide kunstiliste strateegiate kohta ning mis

on aluseks kunstilise kaanoni ning laiemas plaanis kohaliku teatritraditsiooni väljakujunemisele.

Mõistagi pole repertuaariandmete analüüsimisel vähetähtis ka ühiskondlik foon, sest teater kui sotsiaalsetele muutustele tundlik organism registreerib oma tegevuses suuremad ühiselulised muutused (näiteks pärast riigikorra vahetumist toimuvad muutused autorite ja teemade ringis), samuti annab repertuaarivalik infot valitseva poliitilise režiimi kohta (ideoloogiline kontrollitus *versus* tabuteemad, keelatud *versus* kohustuslikud autorid jne). Ülo Tonts oma teoses „Kolmkümmend aastat teatriehitamist” (2006), mis jälgib Vanemuise sõnateatri arengut pea kogu Nõukogude perioodi vältel (1955–1986), kasutab „oma” ja „võõra” binaarset opositsiooni, näidates lavastuste ekspluateerimise kestuse ja publikustatistika abil, et toonast nn kohustuslikku repertuaari (nõukogulikeks tähtpäevadeks lavale toodud vene nõukogude autorite teosed) tajus publik võõra ja pealesurutuna, ning teatri ees seisis keeruline ülesanne leida kohustusliku lavastuse nišši nimetusi, mis suudaksid kuigivõrd kommunikeeruda ka kohaliku vaatajaga. (pikemalt vt Tonts 2006)

Kuigi rahvusvahelises teatriteaduses pole repertuaariuurimus kunagi olnud väga levinud suunaks, pärinevad esimesed sedalaadi käsitlused juba aastatest 1935–1940, hiljem on repertuaariuurimus osutunud viljakaks näiteks erinevate teatriorganisatsioonide ajaloo, aga mõistagi ka kogu maailma teatriloo komplekssetes uurimustes. Pikemalt on repertuaariuurimuse meetodit kirjeldanud näiteks inglise teatriteadlane Tom Rutter, kes on seda kasutanud oma renessansiajastu teatri vaatlustes: ta väitis, et juba Shakespeare’i-aegse teatri nägu ei vorminud mitte niivõrd üksikute näitekirjanike geniaalsus kui omanike ärivaist (Rutter 2008: 337), tänapäeva mõistes siis repertuaaripoliitika.

Eesti teatrilüksikasse tõi repertuaariuurimuse mõiste 1990ndate alguses soome teatriuuriija Pentti Paavolainen (vt Paavolainen 1992: 19–22), ehkki repertuaari mõiste organiseeriva üksusena oli kasutusel nii Eesti teatri ajaloo varasemates käsitlustes kui ka praktilises teatris, kus peaaegu esimestest katsetustest peale on olnud domineerivaks repertuaariteatri vorm.

Eesti teatriloo käsitlustes on repertuaariuuringutel olnud kindel koht juhtudel, kui vaadeldud on teatri kujunemist suuremate üksustena (kogu Eesti sõnateater mitme kümnendi vältel, ühe teatriliigi või -žanri areng Eesti teatris, ühe teatriorganisatsiooni ajalugu). Kõige suuremas mastaabis on seda tehtud mõistagi nn ülevaateteoseis: juba nimetatud Tormise ja Kase teosed, aga ka Jaak Rähesoo „Eesti teater” I (2011), raamatus „Eesti sõnateater 1965–1985” leidub Luule Epneri põhjalik artikkel „Teatrite mängukava”. Varasema perioodi repertuaarikäsitlustest vääriks nimetamist Karin Kase Eesti teatri algusaastate repertuaari kajastav „Teatritegijad, alustajad” (1970) või Artur Adsoni Eesti teatriloo üks esimesi arvestatavamaid ülevaateteoseid, eksiilis ilmunud „Teatri raamat” (1958).

Mõistagi on tunduvalt enam ühe teatriorganisatsiooni arengulugu (sh repertuaari) käsitlevaid teoseid. Siin aga tuleks teha selget vahet teatrite juubelikogumike, mis keskenduvad suuresti klantspildilikule poolele ja teatri suuremate loominguliste saavutuste üleslugemisele, ning (teatri)teaduslike käsitluste vahel. Viimaste näidetena nimetagem Rudolf Põldmäe eesti rahvusliku teatri algusaegu

käsitlevaid teoseid „Koidula teater” (1963) ning „Vanemuise selts ja teater 1865–1880” (1978). Kutselise Vanemuise algusaegade repertuaarist Karl Menningu teatrijuhiks olemise ajal annab ammendava pildi Kalju Haani „Karl Menning ja teater Vanemuine” (1987). Vanemuise sõnateatri repertuaari aastatel 1955–1986 analüüsib Ülo Tonts oma teoses „Kolmkümmend aastat teatriehitamist” (2006). Pärnu koduloo-uurija Leida Taltsi sulest on ilmunud ülevaatlikum „Pärnu teater” (1975) ning põhjalikum „Pärnu teatrilugu 1975–1991” (2000), mis dokumenteerib põhiosa Pärnu teatri vaadeldud perioodi repertuaarist. Muusikateatri valdkonnast saame viidata eeskätt Kristel Pappeli kahele Eesti muusikateatri algusaegu käsitlevale uurimusele: „Muusikateater Tallinnas XVII sajandi lõpus ja XIX sajandi esimesel poolel” (1996) ning „Ooper Tallinnas 19. sajandil” (2003). Tantsuteatri repertuaarist kuni läinud sajandi keskpaigani annab teavet Lea Tormise raamat „Eesti balletist” (1967), Estonia balleti esimese sajandi repertuaari on käsitletud ülevaate teoses „Estonia ballett 100” (autorid Heili Einasto, Kustav-Agu Püüman, Kristiina Garancis, Leenu Nigu ja Evelin Lagle, 2018). Eesti lasteteatrite repertuaarile kuni selle sajandi alguseni teeb ringi peale Rait Avestiku „Eesti lasteteatrid” (2003). Viidata tuleb ka mitmele Tartu Ülikoolis kaitsnud magistri- ja doktoritööle: Eva Raud, „Tartu Saksa Käsitöölise Seltsi Suve-teater 1870–1914. Mängukava analüüs” (1998), Kerttu Abel, „Vanemuise draamarepertuaar aastail 1985–1993” (2010), Kadri Rantanen, „Eesti suveteater aastail 1995–2005” (2010), Ott Karulin, „Rakvere Teater „täismängude” otsinguil aastatel 1985–2009”, (2013), Madli Pesti, „Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris” (2016). Repertuaariuurimuse universaalsusest andku tunnistust tõik, et see on omal kohal ka mõne paikkonna teatritraditsiooni käsitlemisel (Madli Pesti, „Saarlaste teatrilugu”, 2014). Ning muude võimalustena sidusa ajalookirjutuse kõrval tuleb kõne alla Eesti teatriloo representeerimine ka üksikute märgiliste sündmuste (Anneli Saro, „101 eesti teatrisündmust”, 2017) või üksiklavastuste (Reet Neimari „Sajandi sada sõnalavastust”, 2007) kommenteeritud esitlemise kaudu.

Mis võiks olla repertuaariuurimise eelised nimelt Eesti teatriloo uurimise kontekstis? Kui eeldada, et igasuguse ajalookirjutuse keskseks uurimisühikuks võiks olla sündmus, siis teatri arenguloo sündmustena tulevad kõne alla nii lavastus, uue teatrihoone avamine kui ka üksik osatäitmine. Samas on pikematagi selge, et isegi paljude teiste riikidega võrreldes õhuke, saja viiekümne aasta pikkune teatriloo jäädvustamine ei mahuta endas kõiki lavastusi ega teatrihooneid, rääkimata üksikutest osatäitmistest. Kuna teatriloo objekt, elav teater, ei säili, lisandub kaugema teatriloo uurimise puhul paratamatu sõltuvus sellest, mida ja kuidas on pidanud oluliseks dokumenteerida varasemad uurijad, st erinevatest subjektiivsetest vaatenurkadest, aga ka juhusest (mingi osa dokumenteeritud materjalist pole meieni säilinud), nii et sidusa tervikajaloo esitamiseks tuleb uurijal täita teatud lüngad.

Mitmed tänapäeva postpositivistlikku suunda esindavad ajaloolased on jõudnud järeldusele, et ajalookirjutus on oma loomult narratiivne, lugu (või mitmeid lugusid) jutustava ülesehitusega. Eesti ajaloolane Marek Tamm nendib: „Ajaloookirjutamine ei ole neutraalne toiming, mille ainus funktsioon on vahendada

uurimistulemusi teistele inimestele. Ajalugu nimelt sünnibki kirjutamise käigus, siin varustatakse heterogeenne teave teatud tähendusega, muudetakse kogutud materjal alguse ja lõpuga looks.” (Tamm 2007: 17) Siit edasi mõeldes jõuame järeldusele, et ajalookirjutuse autor ei saa piirduda pelgalt jäädvustamisega, vaid muutub alati ka aktiivseks tõlgendajaks. „Milline ka poleks ajaloolase lähenemine, sündmus tehakse, mitte lihtsalt ei leita. /---/ Ajaloouurimises on tõlgendamine alati tähtsam kui kirjeldamine,” leiab USA teatriuuriia Thomas Postlewait. (2011: 20)

Iga ajalookirjutaja tegevus algab oma uurimisobjekti valikust ja vastavalt üldisele tavale on uurijate huvikeskmes prevaleerinud „suured”, pöördelise iseloomuga sündmused ning tunnustust võitnud tegijad („ajalugu kirjutavad võitjad”), teatriajaloo kontekstis siis esteetilise murrangu algust tähistanud lavastused või märgilise positsiooniga teatritegijad. Selline lähenemine toob aga kaasa hierarhiate ja kaanonite tekkimise, mille tagajärjel kaanonitesse mitte mahtunud üksused muutuvad marginaalseteks ning sageli kaovad kultuuriteadvusest suuremat jälge jätmata. Erandiks pole siin ka Eesti teatrilugu. „Senistes käsitlustes on põhitegijateks olnud teatrid: eesti teatrilugu on jutustatud kui Vanemuise, Estonia, Draamateatri, Noorsooteatri jt teatrite lugu. /---/ Teatrite kaupa liigendamine on kippunud salamisise tooma (vaieldavaid) hierarhiaid. (Epner, L. 2013: 36) Repertuaariuurimus saab siin pakkuda teistlaadi lähenemist, luues üksikutele teatriprotsessidele oluliselt laiemat fooni.

Avarama ühiskondliku konteksti tarvet ja kaanonitesse mitte kinnijäämist on repertuaariuurimise eelistanud esile tõstnud ka soome repertuaariuuriia Pentti Paavolainen, rõhutades teatri olulisust ühiskondlike ootuste (rahvuslike, eetiliste) väljendajana. „Suures mõõtkavas ja ulatuslikuma ajavahemiku vältel on teatrit suunavale ootuste süsteemile võimalik läheneda just repertuaari kaudu.” (Paavolainen 1992: 21). Alahinnata ei tohiks ka publiku vaatepunkti olulisust, populaarsete žanrite ja menulavastuste fenomeni kaasamist teatriloo kirjutamisel, rõhutab Paavolainen, kes ise on muu hulgas käsitlenud populaarse, kuid teatri-teaduse seisukohalt nii marginaalse žanri nagu operett arengulugu Põhjamaades (vt *Operetta in the Nordic Countries (1850–1970)*, ilm 2012).

Analoogset huvi kaanonisse mitte arvatud (sagedasti massikultuuriks liigituvate) teoste vastu on uuel sajandil teatriteaduse kõrval ilmutanud ka näiteks kirjandusteadus, võttes uurimisobjektiks seni akadeemilise kirjandusteaduse huvisfääri mitte kuulunud populaarkultuuri žanre (olmeromaanid, krimikirjandus, koomiksid), mille suhtes seni oli valitsenud pejoratiivne hoiak. (pikemalt vt Hawthorn 2004: 238)

Mõistagi on ka teatriloo mõtestajaid teinud murelikuks asjaolu, et kirja pandud teatrilood keskenduvad liigselt oma ajastu tähtlavastustele ja (ajaperspektiivilt nähtuna) kunstikeelt uuendanud avangardsematele nähtustele, mis pisut arrogant-selt jätab tähelepanuta kogu ülejäänud teatrimaastiku, täpsemalt selle repertuaari osa, mida teatrikülastajad „tegelikult” vaatamas käivad. „Avangardi rõhutamine mitte ainult ei jäta varju lavastusi, mis pole avangardsed, vaid viib ka teatri traditsiooniliste vormide kõrvaleheitmiseni ning sellega kaasneva ohuni, et traditsioon võib lihtsalt kaotsi minna, kuna seda pole kunagi jäädvustatud. Populaarne tradit-

sioon pälvib harva tunnustust, kas siis ajaloolaste eelduste pärast, et miski populaarne peab olema hästi teada ega vaja jäädvustamist – milleks talletada ilmselt? –, või kuna mõnede ajaloolaste arvates pole populaarsed vormid aega ja pingutust väärt.” (Woods 2011: 45) Üks krestomaatilisemaid näiteid maailma teatriloo auväärse koha hõivanud, kuid oma ajastu repertuaaripilti nõrgalt mõjutanud nähtustest on küllap Andre Antoine’i lavastused, millest paljusid esitati vaid ühel või kahel korral. (vt Paavolainen 1992: 22)

Järgnevalt oma vaatepunkti pigem Eesti areaalidele nihutades võib öelda, et eelmainitud nähtuse analoog leidub ka Eesti teatriloo: aastail 1921–1924 tegutsenud Hommikuteater, mille nelja lavastusega anti lisaks esietendustele vaid üksikuid lisaetendusi, kuid neid saatev tähelepanu oli selline, „et neid paistab näinuvat kogu Tallinna vaimueliit”. (Rähesoo 2011: 143)

Keskendudes aastatele 1986–2006, võiks öelda, et kuigi teatav konflikt teatriloo välja sisemise tunnustuse (preemiad, kriitika tähelepanu jne) ja publiku maitseelistuste vahel on täheldatav kogu teatriloo vältel, siis sel ajavahemikul näib see lõhe veelgi süvenevat: käärid teatripreemiaid (ja preemiate nominatsioone) pälvinud ning suurimaid publikuarve evinud lavastuste vahel on selgelt märgatavad. Nii koguvad Eestis (ja valdavalt ka mujal maailmas) suurimaid publikuarve muusikalid ja tuntud materjalidel põhinevad koguperemenukid, mis üldjuhul jäävad teatriekspertide (sh teatripreemiate komisjonid) huviorbiidist välja. Teisalt ongi teatri sisuliste väärtuste sidumine pelgalt arvnäitajatega, arvestamata laiemaid kontekste, enam kui kaheldav tegevus. Sel teemal artikli avaldanud Anneli Saro leiab, et teatri efektiivsust saab ja tuleb mõõta vähemalt neljal skaalal: majanduslik, sotsiaalne, emotsionaalne ja kunstiline. (Saro 2010a: 88–94)

Repertuaariuurimus kui k o g u (ajajärgu, regiooni, teatripraktiku) repertuaari hõlmav uurimissuund võiks siinjuures olla tasakaalustavaks tööriistaks, mis makrotasandil vaatleb teatrimaastikku terviklikult, hõlmates ka selle kaanonist välja jäävat osa. Ühtlasi võiks repertuaariuurimus olla teatriteaduse naabersuundadele hinnaline alusuuringute baas, mille pinnalt on võimalik edasi liikuda teatrifenomeni detailsematele käsitlustele (teatriajalugu, teatriantropoloogia jne) ning luua talle uusi kontekste.

2. Eesti teatri repertuaaristatistika ning üldised arengud aastatel 1986–2006

2.1. Eesti teatri repertuaari koondstatistika aastatel 1986–2006. Uurimisobjekti piiritlemine

Siinse doktoritöö uurimismaterjaliks on autori koostatud Eesti kutseliste teatrite uuslavastuste andmebaas aastatest 1986–2006. Lavastuste koguarvuks tuli natuke enam kui kaks ja pool tuhat (täpsemalt 2511) ühikut. Loodud andmebaasi statistilised näitajad (uuslavastuste arv aastate kaupa) on esitatud tabelis 1.

Enne andmebaasi loomist tuli lahendada mitmeid põhimõttelisi küsimusi. Mis jääb sisse, mis jääb välja? Kuhu kuuluvad Eesti teatrikoolide tudengilavastused? Mida lugeda lavastuslikuks ühikuks mitmest eraldiseisvast teosest koosneva teatriõhtu puhul? Kuidas üldse defineerida lavastust, kui on teada, et teatrid toovad järjest sagedamini publiku ette ka muid teatraliseeritud etteasteid (kontserdid, teatraliseeritud peoõhtud)? Kuidas suhtuda eri kunstiliikide piiril toimuvatesse performatiivsetesse teostesse (*performance*’id, audio-, foto- vmt kujutava kunsti projektid näitlejate osavõtul). Kuhu paigutada telelavastused ja raadiokuuldemängud? Avalikud näidendite lugemised?

Eesti professionaalsete (nii riiklike kui eraõiguslike) draama-, muusika- ja tantsuteatrite ning projektiteatrite kõrval said andmebaasi lisatud kõigi Eesti teatrikõrgkoolide (praeguste nimedega Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli ning laulu eriala, Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia ning Tallinna Ülikooli erinevate allüksuste, lisaks nüüdseks ukseid sulgenud Eesti Humanitaarinstituudi teatriõppetooli)³ avalikud õppelavastused põhjusel, et tudengilavastuste esitamine mõne kutselise teatri egiidi all (kasutades teatri nn tugistruktuure tehnilisest personalist turundamiseni) on Eestis pikemat aega käibinud traditsioon ning tudengilavastusi on käsitletud kutselise teatri repertuaari osana. Arvesse on võetud ka mõningate teatrite (Ugala, Endla) juurde kuulunud noorte- ja lastestuudiote lavastusi juhul, kui neid esitati avalikult ühe või teise teatri repertuaaripildi osana. Samuti on uurimusse kaasatud Eesti Rahvusringhäälingu tele- ja raadioteatris aastatel 1986–2006 avalikult esietendunud kuuldemängud ja telelavastused. Lisaks eestikeelsele teatrile on hõlmatud sel ajavahemikul Eestis tegutsenud muukeelsete (eeskätt vene keeles mängivate) professionaalsete truppide tegevus (Vene Teater, Drugoi Teatr, Viadukti studio),

³ Kõik nimetatud kõrgkoolid on kandnud sel perioodil erinevaid nimesid, kuid selguse huvides kasutatakse antud töös institutsioonide praegust nime. Näiteks Tallinna Riiklikust Konservatooriumist (1957) sai Tallinna Konservatoorium (1989), Eesti Muusikaakadeemia (1993) ja siis Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia (2005). Lavakunstikateeder nimetati 1993. aastal ümber Kõrgemaks Lavakunstikooliks ja 2005 Lavakunstikooliks. Tallinna Pedagoogilisest Instituudist sai Tallinna Pedagoogikaülikool (1992) ja Tallinna Ülikool (2005). Viljandi Kultuurikoolist sai Viljandi Kultuurikolledž (1991) ja TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia (2003). 1988. aastal asutatud Eesti Humanitaarinstituut (EHI) ühines 2005. aastal Tallinna Ülikooliga.

nagu ka üksikud muukeelsed lavastused. Välja on jäänud kogu harrastuslike teatrikoosluste (rahva-, kooli- ja külateatrid vmt) tegevus, kaasa arvatud need juhtumid, kus lavastus valmis professionaalse lavastaja käe all. Siinne uurimus ei hõlma ka selle perioodi väliseesti teatri tegevust põhjusel, et need on harrastuslikud kooslused, ehkki on kaasanud küll professionaalse teatri tegijaid (nii Eestis enne emigreerumist kui uuel asukohamaal teatrihariduse saanud). Seda kinnitab ka raamatu „Väliseesti teater” autor Ants Järv: „Tegemist on olnud harrastusteatriga, rahvateatriga selle mõiste parimas tähenduses.” (Järv 2009: 500)

Mitmeid küsitavusi tekitas kaasaegse tantsu skeenel toimuva fikseerimine. Kogu vaadeldava ajastu märk on nn mitmeliigilavastuste tekkimine, ridamisi tekib lavastusi, mis kombineerivad liikumist, vokaali ja verbaalset teksti võrdväärselt (Saša Pepeljajevi, Peeter Jalakase lavastused), mis problematiseerib lavastusliigi määramist. Keerukust lisab asjaolu, et suur osa kaasaegse tantsu lavastusi (eriti tudengilavastusi) esindab lühiformaati (kestusega 20–60 minutit), mida üldjuhul esitatakse ühe teatriõhtu jooksul mitu nimetust korraga. Ka kahes riiklikus balletiteatris Estonias ja Vanemuises on üpris levinud lühiballeti (vähe-mal määral ka lühiooperi või lühiballeti ja lühiooperi ühel õhtul esitamise) formaat (kaks-kolm nimetust ühe õhtu jooksul). Mitmel puhul on aga teatrid neid lavastusi vabalt kombineerinud, lisades uue pealkirja alla ka mõne varem esietendunud lavastuse. Kui säilinud andmetest oli võimalik välja lugeda, kui mitu lühemat tantsulavastust kanti ette ühe õhtu jooksul, siis uuslavastuste arvu koondtabelis said need loetud üheks lavastuseks, samuti ei ole arvestatud uuslavastusena juba varem esietendunud lühiballeti või -ooperi esitamist, liidetuna mõnele teisele teosele (või ka iseseisva teatriõhtuna).

Tabelis 1 ei kajastu ka sel perioodil esimest korda eetrisse antud 255 raadio-kuuldemängu ja 179 tel lavastust (kuhu ei ole arvestatud teleseriaale), mille mängutöömine (tele- ja raadioteatri produktsioone kokku 434 ühikut, muu teatriga liites tuleks kokku 2945 ühikut) oleks liigselt üldpilti moonutanud. Kuivõrd aga tele- ja raadioteatril on kindel koht selle perioodi Eesti teatril, käsitletakse kuuldemängude ja tel lavastuste repertuaari doktoritöös omaette peatükkides. Tabel 1 ei hõlma muid teatrite korraldatud avalikke sündmusi (ballid, juubeli-õhtud, maineüritused, kohtumisõhtud, näidendite avalikud lugemised vmt) ega kujutava kunsti valdkonda kuuluvaid projekte. Kontserdikavad on võetud tabelis 1 arvesse juhul, kui tegu on lavastusliku formaadi, mitte ühekordse esitusega. Uuslavastuseks pole arvatud nn taasesietendusi, juba repertuaarist kadunud lavas-tuste kapitaalset uuendusi, samuti näiteks teatri NO99 lavastuse „Seitse samuraid” lastele mõeldud varianti. Küll on aga uuslavastuseks loetud terviklikke lavastusi, mida kanti ette vaid ühel korral. Siia kuuluvad näiteks teatri NO99 üheks kauba-märgiks saanud ühekordsed aktsioonid („Mädand Harry” jt), aga ka teiste teatrite ühel korral esitamiseks mõeldud projektlavastused („Kogutud teosed” Draama-teatris, „Tammsaare tõde” Pärnu Endlas).

Nagu sai tõdetud juba sissejuhatuses, tuleb siin esitatud statistikas parata-matult arvestada andmete puudulikkusega, eriti perioodil 1989–1994, mille kohta puudub terviklik andmebaas. Ilmselt seletab see suuresti näiteks uuslavastuste arvu hüppelist tõusu alates 1995. aastast, millest alates on olemas korrektne andmestik.

Eeldamisi puudutavad infolüngad eriti Eestis tegutsenud professionaalseid tegijaid kaasanud venekeelsete truppide tegevust (näiteks pole andmeid 1990ndatel Tallinnas tegutsenud omanäolisest stuudioteatrist Teater 4), samuti ei osutunud kättesaadavaks info (taas osalt professionaalsete tegijate kaasosalusel) lühemat aga tegutsenud teistlaadsema suunitlusega teatritruppide (Gregori trupp, Sarka trupp, Munev Aine jt) etendustegevuse kohta. Üks vaadeldava ajastu selgeid tendentse seisnebki asjaolus, et piir kutselise ja harrastusliku koosluse vahel muutub järjest tinglikumaks. Mitmed kutselised lavastajad töötavad järjekindlalt harrastuslike truppidega (Merle Karusoo, Raivo Adlas, Ingo Normet), ka mitmed kutselised näitlejad osalevad harrastusteatri projektides.

Usutavasti ei ole ammendav ka teatrikõrgkoolide avalikult esitatud lavastuste nimekiri, sest näiteks tantsuharidust pakkuvates koolides ja tantsuteatrites (Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia, Tallinna Ülikooli koreograafia osakond, tantsuteatri Fine 5 tantsukool) võib lavastuste arv juba ühes aastas ulatuda mitmekümne nimetuseni. Omaette komplitseeritud teema on veel valdavalt õppeasutustes (koolid, lasteaiad) kohal käivate lastele mängivate teatri tegevus, kuna kurioosel moel eelistavadki mitmed sellised (jällegi teatrikooliga diplomiga tegijate kaasosalusel toimivad) trupid toimetada avalikkuse eest varjatult, halvimal juhul on selle üheks motiiviks erinevatest tasudest (autoritasu, tulumaks vmt) kõrvalehoidmine, seega soov seadust rikkuda.

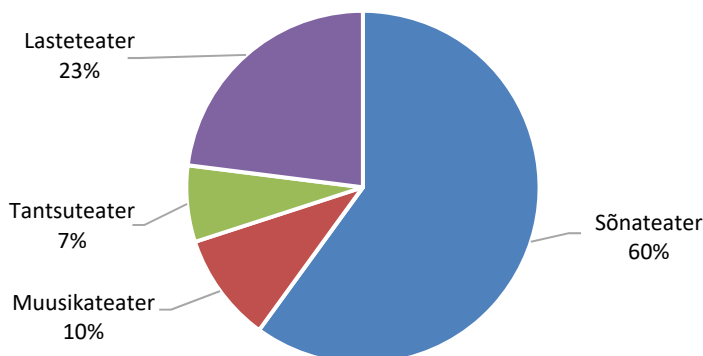
Tabel 1. Uuslavastuste arv Eesti teatrites 1986–2006

Aasta	Uuslavastuste arv	Aasta	Uuslavastuste arv
1986	79	1997	138
1987	81	1998	133
1988	94	1999	150
1989	82	2000	131
1990	92	2001	135
1991	83	2002	133
1992	105	2003	135
1993	108	2004	133
1994	97	2005	135
1995	119	2006	186
1996	146	Kokku	2 495

Perioodi uuslavastuste info on põhjalikumalt, Eesti teatristatistikas eristatud lavastusliikide kaupa (sõnalavastus, muusikalavastus, tantsulavastus, lastelavastus) esitatud tabelis 2 (vt ka joonis 1). Asjaolu, et tabelis 2 esitatud uuslavastuste koguarv (2511) on 16 nimetuse võrra suurem tabelis 1 esitatud numbrist (2495), tuleneb sellest, et 16 lavastust (lasteoorid, lasteballetid või nn koguperemuusikalid) on arvestatud kahes kategoorias, nii lastelavastuste kui muusika- või tantsulavastusena.

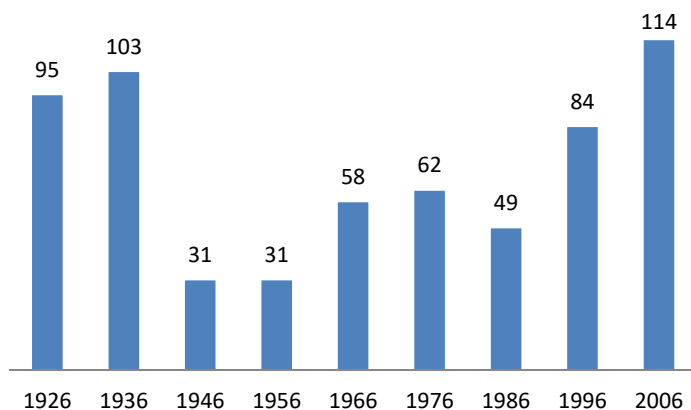
Tabel 2. Eesti teatrite repertuaar 1986–2006 lavastusliikide kaupa

Aasta	Sõnalavastus	Muusikalavastus	Tantsulavastus	Lastelavastus
1986	49	12	5	13
1987	60	8	4	11
1988	62	8	7	17
1989	57	7	4	14
1990	66	6	6	15
1991	55	8	6	15
1992	70	13	3	19
1993	73	11	5	21
1994	64	9	4	21
1995	67	12	6	36
1996	84	13	7	42
1997	83	10	8	37
1998	77	8	12	38
1999	82	19	14	36
2000	74	13	10	35
2001	73	16	10	37
2002	70	16	12	35
2003	74	17	11	35
2004	79	17	7	30
2005	70	13	16	36
2006	114	11	18	43
Kokku	1 503	247	175	586
Protsentuaalselt	60%	10%	7%	23%
Kõik kokku	2 511			



Joonis 1. Eesti teatrite repertuaar lavastusliikide kaupa

Tabel 1 kujustab selgelt uuslavastuste arvu kasvu tõusvas joones, 80–90 lavastuse piirimal püsinud uuslavastuste näidik jõuab 1992. aastal esimest korda üle saja. Veel suurem hüpe toimub 1995. aastal, nüüd lisandub igal aastal veel paar-kümmend uuslavastust ning 2006. aastal võib kokku lugeda 186 uuslavastust. Eelmise kahekümne ühe aastase perioodi näitajad ületab siinne tulemus märgatavalt, sest aastatel 1965–1985 jõudis publiku ette 70–80 uuslavastust. (Epner, L. 2015: 167) Sama arv (70–80 uuslavastust, neist 15–20 % muusikalavastusi) puudutab ka kitsamat perioodi, 1966–1976. (Kask, Vellerand 1980: 5) Ent ajas veel kaugemale tagasi minnes nähtub, et sada ja rohkemgi (sõnateatri) uuslavastust oli Eesti teatris tavapärane nähtus ka eelmise sajandi esimestel kümnenditel. (1923. aastal 94 lavastust, 1937. aastal 120 sõnateatri uuslavastust; vt Tormis 1978: lisad) Neile tuleks küll lisada veel muusikateatri uuslavastused, mille kohta on teada, et ooperite arv oli suhteliselt marginaalne, ent operettide arv hõlmas 1930ndate Vanemuises kuus kuni kaheksa uuslavastust. (*op.cit.* 228) Illustreerigu seda ka joonis 2, mis esitab Eesti sõnateatri uuslavastuste arvu perioodil 1920–2006 kümnendite kaupa (muusika- ja tantsulavastuste kohta ei ole vastavat statistikat paraku võtta).



Joonis 2. Eesti teatri sõnalavastused 1926–2006

Rõhutama peaks siinkohal aastate 1920–1940 ülikiiret lavastuste rotatsiooni ehk mängukavas püsimist (paarkümmend mängukorda oli juba vastupidavuse rekord-arv), samuti uuslavastuste arvu ühe hooaja kohta ühes teatris. (1920ndatel isegi 20–25 uuslavastust, hiljem 10–13; vt Tormis 1978: 359) Nõukogude periood on Eesti teatri arvulistes näitajates kokku võetav märksõnaga *stabiilsus*: peaaegu muutumatu teatrite arv, teatriti üsna sarnane uuslavastuste arv (kuus kuni üheksa, erandiks kolme žanrit ühendav Vanemuine, kes tegi 12–15 uuslavastust; vt Kask 1987: lisad), ka suhteliselt stabiilne ühe lavastuse mängukavas püsimise aeg (30–50 mängukorda kahe-kolme hooaja jooksul), üksikud erandid (suure publikumenuga või märkimisväärselt menukuks jäänud nimetused) muidugi välja arvatud.

Siinse perioodi taas kiirenenud lavastuste rotatsioon tingib ka keskmise mängukordade arvu kahanemise (20–40 etenduskorda), neid mängitakse paari-kolme hooaja jooksul, seega iga nelja aasta tagant on ühe teatri repertuaar suuremas osas välja vahetunud. Erandiks on loomulikult suvelavastuste mängutsüklid, samuti on muusikalide esituskorrad sageli reguleeritud esitusõiguste litsentsiga.

Mõistagi leidub nüüdki üksikuid nimetusi, mis jäävad mängukavva aastateks: Kivirähki „Eesti matus” (Eesti Draamateater, esietendus 2002, mängukavas praeguseni), Tšehhovi/Adabašjani/Mihhalkovi „Pianoola” (Tallinna Linnateater, esietendus 1995, püsis repertuaaris kuni 2006), Tammsaare/Nüganeni „Karin. Indrek. Tõde ja õigus. 4.” (Tallinna Linnateater, esietendus 2006, püsib repertuaaris praeguseni). Paar eriti pika lavaeaga lavastust on esietendunud veel eelmisel vaatlusperioodil: nii püsib Estonia teatris 1981. aastal esietendunud „Luikede järv” laval aastani 2001, kogudes 221 mängukorda. (Tuumalu 2002) Kogu Eesti teatriloo erilise fenomenina esile tõusev Nukuteatri „Karjapoiss on kuningas” esietendus samuti aastal 1981, kuid püsib veel (ehkki mängupausidega) repertuaaris ka aastal 2020, mil lavastust on mängitud üle 700 korra.

Samas tuleb alates 1990ndatest (eriti maakonnateatrites) ette juhtumeid, kus (valdavalt uudsema kunstikeelega) nimetuste mängukordi jääb (publiku huvileiguse tõttu) alla 10 etenduse. Siinkohal kaks illustreerivat näidet Ugala teatri suure saali repertuaarist: „Meremaa võlur. Päeva kaldad” käis publiku ees vaid kolm korda (kokku 500 vaatajat), „Kuum süda” kuus korda (800 vaatajat). Eesti Draamateater jällegi tõuseb eriti 1990ndatel esile eriti kiirelt roteeruva repertuaaripildiga, näiteks kogu 1997. aastal mängitava repertuaari moodustasid ainult nimetused, mis olid esietendunud sel ja eelmisel aastal, kogu varasemate aastate toodang oli oma lavaelu lõpetanud. Sellist käiku põhjendas teatri meediajuht Reet Weidebaum kultuuriministeriumis peetud Draamateatri 1997. aasta arutelukoosolekul teatris kehtiva töökorraldusliku põhimõttega, et lavastuse mängukavast mahavõtmist hakatakse arutama juhul, kui kolmel mängukorral on saali täitumus olnud alla 40 protsendi. (K. G. 19988)⁴

⁴ 1990ndate teisel poolel jälgis EV Kultuuriministeriumi palvel iga suurema teatri tegevust hooaja vältel üks teatrikriitik, kes esitas oma eksperdiarvamuse ministeeriumile. Ministeriumis toimunud kohtumistest eksperdi ja teatri juhtkonna vahel avaldas ülevaateid kultuurileht Sirp.

Erijuhtumi moodustavad veel hooajalised lavastused (suve- ja jõululavastused), mis dikteerivad piiratud mängukordade arvu (kuigi leidub ka suvelavastusi, mida etendatakse isegi kolmel järjestikusel suvel).

Teatripildi dünaamika illustreerimiseks lisan (tabel 3) ka teatrite kogurepertuaari (uuslavastused koos varasematel aastatel esietendunud lavastustega) arvulised näitajad perioodil 1995–2006 (perioodi 1986–1994 vastavad andmed ei osutunud paraku kättesaadavaks), kust samuti peegeldub nimetuste arvu kasvutrend: alates 1999. aastast võib teatrikülastaja valida aastas enam kui 300, aastal 2006 (siin mängis ehk osalt kaasa ka see, et sel aastal tähistati Eestis teatri aastat) aga koguni enam kui 400 lavastuse vahel.

Tabel 3. Eesti teatri kogurepertuaar (nimetuste hulk) aastatel 1995–2006

Aasta	Nimetuste arv	Aasta	Nimetuste arv
1995	259	2001	342
1996	260	2002	312
1997	258	2003	283
1998	251	2004	326
1999	366	2005	352
2000	328	2006	408

Sellise lavastuste koguhulga üks kaasnähte on mõistagi teatrikülastaja (*resp.* teatrikriitiku) võimetus hõlmata kogu teatripilti, mistõttu väheneb ka kriitiku moraalne alus teha laiemaid üldistusi, tuua välja laiemaid tendentse, võime määratleda ühe hooaja, teatrikoosluse või teatritegija koguloomingu väärtusi. Mure järjest suureneva uuslavastuste hulgaga muutub leitmotiiviks ka ajakirja Teater. Muusika. Kino iga-aastases teatrikriitikute hooaega kokkuvõtvast ankeedis. Õieti on nimetatud ankeet (kus küsimused hooaja väljapaistvamate tegijate, lavastuste, põletavamate teatriprobleemide vmt kohta) üks väheseid nišše, kust saab lugeda kriitikute kokkuvõtvaid, üldistavamaid arvamusi ühe teatriaasta kontekstis – tõsi, ankeedi maht ei võimalda palju enam esiletõstmist väärivatele nimedele ja nimetustele lisatud lühikommentaaridest.

Siinses uurimuses on üritatud igale üksiklavastusele leida oma „perekond” ning sobitada see mõnesse laiemasse mustrisse – või siis, vastupidi, esitleda teda kui oma sünnihetkel tähendusrikast erandit, mis alustas mõnd uut suundumust, või siis jäigi üksikjuhtumiks. Ometi ei leia käesolevas töös eraldi mainimist mitte kõik kaks ja pool tuhat nimetust, mis aastatel 1986–2006 Eesti teatri mängukavadesse lisandusid. Tõenäoliselt jäid nimetamata kaht vastandlikku tüüpi esindavad lavateosed – liiga omataolised, et üldisel foonil piisavalt esile tõusta, või siis, vastupidi, sedavõrd omanäolised, et oleksid eeldanud teatriteaduslikku „lähilugemist”, süvenenumat vaatlust ja kokku võttes seega ka mõnd teistlaadi uurimismeetodit.

Järgnevalt käsitlen vaadeldava perioodi Eesti teatrivälja silmatorkavaid muudatusi Eesti teatriväljal nii organisatsioonilisel kui esteetilisel tasandil.

2.2. Organisatsioonilised muutused ja Eesti teatrivälja teisenemine

Organisatsiooniliselt toimumiselt leiavad Eesti teatriväljal aastatel 1986–2006 aset põhjalikud muutused. Kui nõukogulikus teatrimodelis oli teatrite omanik riik ning ainsa teatritüübina käibis Nõukogude Eestis riiklik repertuaariteater, mida iseloomustasid rangelt kehtestatud ja kontrollitavad ülesehitus- ja tegutsemis-põhimõtted ning -normid (koosseisud, palgad, piletihinnad jne). Teatrisüsteem kogu Nõukogude Liidu oli hierarhiline: teatrid jagunesid kategooriatesse ning paljud näitajad (trupi suurus, palgafond) sõltusid teatri kuulumisest ühte või teise kategooriasse. (vt Viller 2015: 35) Riik kui teatrite omanik teostas igapäevase töö kontrolli vabariikliku kultuuriministeeriumi kaudu (alluvusega üleliidulisele kultuuriministeeriumile), mille struktuuris kontrollis teatrite tegevust Teatrite Valitsus. Repertuaari valiku ja kinnitamisega tegeles Teatrite Valitsuse juurde moodustatud repertuaarikolleegium. Lisaks ministeeriumile kontrollis teatrite kui ideoloogiliselt kaaluka potentsiaaliga institutsioonide tegevust EKP Keskkomitee kultuuri-osakond.

Kõik lavastamisplaani võetud esimest korda esitamisele tulevad tekstid tuli kinnitada ENSV Ministrite Nõukogu juures asuvas üleliidulise alluvusega NSV Liidu Ministrite Nõukogu ja trükised Riiklike Saladuste Kaitse Peavalitsuses ehk lühendatult Glavlitis⁵), mis teostas kontrolli kogu avaliku sõna üle (trükised, etenduskunstid, raadio- ja teleasaadete tekstid jne). Viimati mainitud organisatsiooniga ei suhelnud teatrid aga otse, vaid repertuaarikolleegiumi vahendusel ja tunnuslikuna ajastu skisofreenilisele loomusele ei tohtinud teatrid olla teadlikud Glavliti olemasolustki (reaalsuses oli mõistagi tegu üldteada faktiga). Aastatel 1977–1981 ENSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse juhatajana töötanud Jaak Allik on intervjuus tunnistanud: „Kõige suurem kuritegu oli, kui mina või Ülev Aaloe⁶ ütlesime Enn Vetemaale või Rein Salurile või Jaan Kaplinski, et sinu tekstist Glavlit tõmbab siit kaks lauset maha. Siis me sooritasime ametialase kuriteo. Me ei tohtinud autorile öelda. Kõik teadsid muidugi. Me pidime tegema näo, et kallis Jaan Kaplinski, mina tõmbasin siit need laused maha.” (Kalju 1999: 16)

Seega oli nõukoguliku teatrimudeli põhjal lavastuse sünni eeltingimuseks korrektselt vormistatud tekstiraamat. ENSV teatrites jõudis lavale vaid paar erandit, kõik seotud Merle Karusoo nimega. 1980. aastal esietendus Noorsooteatris „Olen 13-aastane”, mille tekst moodustus 7. klasside õpilaste kirjanditest, meediast võetud tsitaatidest ning trupi ühisimprovisatsioonidest. Teatrite Valitsuse eriloaga lubati tööd alustada „eksperimenti korras” ilma lavastust repertuaari kinnitamata ning kunstinõukogule esitati kinnitamiseks juba valmis lavastus. Sel moel loodud pretsedenti (pikemalt vt Karusoo 1989: 78–83) üritas Karusoo korrata TRK

⁵ Igapäevakasutuses käibinud, asutuse venekeelsest nimetusest *Главное управление по охране государственных тайн в печати* tuletatud lühend

⁶ Ülev Aaloe (1944–2017) töötas aastatel 1977–1982 ENSV Kultuuriministeeriumi repertuaarikolleegiumi peatoimetajana.

Lavakunstikateedri X lennu kahe diplomilavastuse puhul, neist tudengite reaalsel elukäikudel põhinev „Meie elulood” (1982) jõudiski Noorsooteatri repertuaari, teine samal aastal valminud lavastus „Kui ruumid on täis”, mis hõlmas ka noorte vanemate ja vanavanemate elukäike, aga takerdus tsensuurisõela ja ei saanudki avaliku esitamise luba.

Teatrite repertuaari moodustumist ENSV tingimustes saame seega kirjeldada järgmise ahelana:

1. Koostöös koosseisuliste lavastajate ja kirjandusala juhatajatega koostas teatri peanäitejuht hooaja repertuaariplaani ja esitas selle kinnitamiseks teatri kunstinõukogule. Eri aegadel on olnud kunstinõukogude koosseisud väga kindlalt normeeritud, st ette olid nähtud kohad parteikomitee jm nomenklatuuri esindajatele. Lisaks neile kuulus kunstinõukokku teatri loominguliste koosseisude esindajaid, samuti teatrikriitikuid ja kultuuriajakirjanikke.
2. Provisoorne repertuaar, st (draama)tekstide nimistu koos lavastusbrigaadi nimekirjaga, edastati kinnitamiseks ENSV Kultuuriministeeriumi Teatrite Valitsuse repertuaarikolleegiumile.

Omaette müüdina on läinud käibele nõukogudeaegse teatrielu reglementeeritus autorite päriolumaa printsiibil, mille põhjal oli ette nähtud jaotus: üks kolmandik NSV Liidu autorite, üks kolmandik eesti ja üks kolmandik välisdramaturgide tekste. Aastatel 1981–1987 kultuuriministri asetäitjana töötanud Jaak Viller kinnitab aga, et vastavaid suhtarve ultimatiivse korraldusena pole kunagi kehtinud, kuigi üldises aruandluses toonitati pidevalt nõukogude autorite suuremat esindatust. (Viller 2016) Muidugi võib siin näha vastuolu Eesti teatrite (*resp.* teatriveaataja) soovide ja ideoloogiliste nõudmistega: meile võõra kultuuritaustaga nõukogude vene ja vennasvabariikide (armeenia, kasahhi, usbeki jt) autorite asemel oleksid teatrid eelistanud mängida pigem kaasaegsete Euroopa autorite teoseid. Siiski ei saa väita, et vastuseis nõukogude kirjandusele oli absoluutne, sest näiteks mitmete läti ja leedu dramaturgide (Gunars Priede, Venta Vigante, Kazys Saja) olustikulise koega lavateosed leidsid ka Eestis tänuväärse publiku.

Lisaks kehtis Eesti NSV teatrites kaheastmeline eeltsensuur, esimese astme eeltsensuuri ehk lavastamisele tuleva teksti kinnitamisele järgnes selle lavalise teostuse ideoloogilist lubatavust kontrolliv nn kontrollitendus, pärast seda toimus kunstinõukogu arutelu, millel viibis ka ministeeriumi esindaja, kes oma allkirjaga viseeris õiguse lavastust mängida. Mõistagi esines ka juhtumeid, kus vastav luba jäi saamata, fikseeriti muutmist vajavad detailid ja toimus uus kontrollitendus. NSV Liidu teatrites esines juhtumeid, kus ühel lavastusel, näiteks Juri Ljubimovi lavastuse puhul Taganka teatris, võis enne selle publiku ette lubamist toimuda isegi mitukümmend kontrollitendust, samuti võidi keelata juba mitu aastat mängitud lavastus, siis see taas lubada jne. Ent ka Jaan Toominga ja Evald Hermaküla uuslavastustest ei saanud 1960. ja 1970. aastate vahetusel peaaegu ükski esimesel katsel esitamisluba. (Viller 2015: 64) Mõningatel juhtudel (Kaplinski „Neljakuningapäev”, 1977; Traadi/Panso „Tants aurukatla ümber”, 1973) rakendati ka järeeltsensuuri, st survestati teatrit esitusloa saanud lavastust repertuaarist kustu-

tama. Ilmselgelt on need näited ajendanud loojaid ka enesetsensuurile (mis vähemalt ositi on tagantjärele fikseerimatu) ja kaitseseisundile, mis on ajendanud hilisemaid vaatlejaid nendingule, et „[---] Eesti teater [jäi] 1980. aastate lõpuni enesessesulgunuks, kaitseseisundisse. Vaid sellisena oli võimalik totalitaarse impeeriumi provintsis oma teed käia”. (Karjahärm, Sirk 2007: 739)

Olukorra muutumisest andis märku Eesti teatrite osalemine 1986. aastal NSVL Ministrite Nõukogus kinnitatud eksperimendis „teatrite juhtimise täiustamiseks ja tegevuse efektiivsuse tõstmiseks”. (Viller 2004: 65) Üheks esimeseks sammuks oli kunstinõukogude nimetamine loomenõukogudeks ja nende koosseisu muutmine teatrisiseselt vabalt valitavaks. (*op. cit.* 67) Empiirilised vaatlused kinnitavad, et 1980ndate teisel poolel jätkus protsess, mida Jaak Viller on täheldanud juba 1970. aastate Eesti teatri kontekstis: kui varem osalesid teatri igapäevatöö korraldamisel (sh repertuaari valimisel) mitmed ühiskondlikud organisatsioonid ametiühingust kuni partei algorganisatsioonini, siis samm-sammult muutus kogu teatri juhtimine üha peanäitejuhikeskemaks. (*op. cit.* 254) Pikemalt on Eesti teatrite repertuaari kujunemist vaadeldud siinse uurimuse 3. peatükis.

Kui eelmisel epohhil oli iga uue teatri sünd Eestis harv ja erakordne sündmus (aastatel 1965–1985 oli lisandunud vaid kaks uut teatrit, Eesti NSV Riiklik Noorsooteater 1965. aastal ning Vanalinnastuudio 1980. aastal), siis 1980ndate lõpu, 1990ndate alguse Eestis hakkab uusi, eelkõige erainitsiatiivil tekkivaid teatreid lisanduma üha kiirenevas tempos: 1986. aastal tegutseb Eestis 10 riiklikku teatrit, 2006. aastal võib Eestis kokku lugeda ligi 40 erineva omandivormi alusel tegutsevat kutselist teatriorganisatsiooni: üks avalik-õiguslik asutus Rahvuskooper Estonia, riigiasutused, sihtasutused, munitsipaal- ja erateatrid, mittetulundusühingud, tantsuagentuurid jne. 1990. aastatel käivitunud diskussioonid projekti- ja repertuaariteatrite plussidest ja miinustest raagevad sajandivahetuseks. Üldise seisukohana jääb kõlama, et mõlemal vormil on oma väärtused, et kindlasti ei ole Eesti kultuuriline olukord valmis repertuaariteatrite sulgemiseks, sest selle mõju Eesti teatrikunstile oleks laastav. Samas pole mingit põhjust vaenata ka projektipõhiste trupptide teket, sest küsimus on võimaluste ja vajaduste tasakaalus. Mingis mõttes on kõik Eesti teatrid üksteisele ka konkurentideks, samas pole sellest tõusnud suuremaid nähtavaid konfrontatsioone, kuna oma profiililt (erinevad lavastusliigid, žanrid, sihtrühmad) ja asukohalt kattuvaid etendusasutusi pole kuigi rohkesti. Siiski eksisteerib teatritevaheline varjatud konkurents nii sümboolse (Eesti Teatriliidu ja muud preemiad, aga ka meedia tähelepanu) kui ka majandusliku kapitali (riigitoetus ja piletitulu) osas. Majanduslik konkurents teravneb eeskätt suveprojektide puhul, mil kõik teatrid ja trupid võistlevad kolme suvekuu jooksul oma pakkumistega vaataja aja- ja raharessursside nimel. Varjatumast konkurentsist saame rääkida ka üksikute edukateks osutunud autorite (Martin McDonagh, Andrus Kivirähk) ning end õigustanud mängupaikade ja lavastusformaatide puhul, mida üritatakse korrata.

Uued teatrid on valdavalt (vähemasti alustades) ilma püsitrupita väiketeatrid, omandivormiks on enamasti mittetulundusühing. Jätkusuutlikkuse alusel võime uued tulijad jaotada kahte rühma. Esimesse kuuluvad trupid, kes pärast esimesi kasvuraskusi kehtestavad end isikupärase loomingulise käekirjaga kooslustena ja

institutsionaliseeruvad: 1987. aastal Eesti esimese vabateatrina formeerunud VAT-teater, Von Krahli teater (asut 1992), tantsuteater Fine 5 (1992), Theatrum (1994), Emajõe Suveteater (1996), MTÜ R.A.A.A.M (2000), Kanuti gildi saal (2001), Nargen Opera (2004), pärimusteater Loomine (2004) ja Vana Baskini teater (2005). Viimati mainitu võib liigitada juba selgelt kommertslikel eesmärkidel formuleerunud teatriinstitutsiooniks, mille hulgas mastaapseim on suurmuusikalide produtseerimiseks loodud Smithbridge Productions (tegutses aastatel 1998–2009).

Teise grupi uute väiketeatrite eluiga jääb lühemaajaliseks ja nende tegevus saab oma selge lõpp-punkti või hääbub tasapisi (Pirgu Arenduskeskuse näitetrupp, Salong-teater ning venekeelsed trupid Drugoi Teatr, Viadukti stuudio, Teater 4). 1990ndate reformiajale tunnuslikult toimub teatriväljal ka mitmeid ümbernimetamisi (seoses omandivormi muutumisega riiklikust teatrist munitsipaalteatriks saab Eesti Noorsooteatrist Tallinna Linnateater, L. Koidula nimelisest Pärnu Draamateatrist Pärnu teater Endla jne, Vanemuine ja Draamateater lakkavad olemast „riiklikud akadeemilised” jne), mitmetes hoonetes hakkavad tegutsema uued kooslused: 2005. aastal suletud Vanalinnastuudio ruumides alustab tegevust teater NO99, Vanalinnastuudio trupi tuumik jätkab tegevust erateatri Vana Baskini teater kaubamärgi all. 1989–2000 tegutsenud Tartu Lasteteatri hoones alustab tööd Tartu Teatrilabor (tegutses aastatel 2000–2003). Mõnel puhul toimusid modifitseerumised, kus üks kooslus läheb üle teiseks. Näiteks Von Krahli eelkäijana võib käsitleda selle liidri Peeter Jalaka juhitud suuresti harrastajatest koosneva trupi Ruto Killakund (1989–1991) tegevust. Mitu Eesti linna jõuavad (taas) oma (pool)kutselise teatrinii. Neist viljakaimaks osutus Kuressaare Linna-teatri uus algus 1998. aastal, 2001–2008 tegutsenud Võru Teatriateljee muundus Võru Linnateatriks, kuid hääbus poolmärkamatu. Kogukonnateater oma sõna kõige õigemal tähenduses on Narvas 1998. aastast vastu pidanud Tuuleveski.

Märkimist väärib, et uued trupid positsioneerivad end sageli teatrivälja neile territooriumidele, mis olid parajasti hõivamata. Nii alustab VAT lastele mängiva teatrina, Emajõe Suveteater toomis tugeva motivaatorina suveteatri traditsiooni käimalükkamisel, Fine 5 ja Von Krahli teater tõid Eesti teatrimaastikule avantgardsemat hingust, Theatrum tasakaalustas üldpilti klassikalise sõnakeskse teatri suunas, Vana Baskini teater nägi oma missiooni maapubliku meele lahutamises. Kiiresti tekkivate-kaduvate projektiteatrite hulgas oli ka neid, kes piirdusid üheainsa lavastusega (näiteks Andres Lepiku projekt, mis jõudis produtseerida lavastuse, „Carmen”, 1993).

Nullindate keskme Eesti teatriväli oma 40 teatriorganisatsiooniga suurtest ja pikkade traditsioonidega riigiteatritest kuni äsja formeerunud väiketeatriteni tingib vajaduse edasises käsitluses teatrite sisemise jaotuse järele. Kasutan siinkohal Ott Karulini jaotust⁷, kes eraldas Eesti etendusasutuste hulgast rühma teatreid, mida ta tähistas nimetusega Eesti teatri G8 (sarnaselt maailma juhtivate tööstusriikide ühendusega, mis püsis kuni Krimmi annekteerimiseni 2014. aastal)

⁷ Ott Karulini artikkel „Eesti teatri G8” ilmus küll Sirbis 18.09.2014, kuid kehtib (väikeste muudatustega) ka nullindate Eesti teatripildi kohta.

ning paigutas sinna (2014. aasta seisuga) riigi osalusega sihtasutustena tegutsevad teatrid Vanemuine, Eesti Draamateater, Vene Teater, Rakvere teater, Nuku- ja Noorsooteater, Ugala, Endla ja NO99. Ta defineeris neid institutsioone kui „oma valdkonna rikkaimad ja suurimaid”, kes saavad keskmiselt 59% riigitoetusest ja koguvad 64% riigi toetatud külastustest. (Karulin 2014) Käesoleva uurimise kontekstis on oluline, et kõik G8 teatrid haldavad oma maja, milles leidub 300–700-kohaline suur saal, mis tõuseb oluliseks repertuaari koostamise põhimõtete vaatluses. Ülejäänud Eesti teatrid jaguneksid (omandivormist sõltuvalt) avalik-õiguslikeks (RO Estonia) ja munitsipaalteatriteks (Tallinna Linnateater ja Kuresaare Linnateater). Ülejäänud teatriinstitutsioonid võiks paigutada katusmõiste „väiketeatrid” alla – sõltuvalt nende omandivormist, profiilist, sihtrühmast ja esteetilisest platvormist läheks nende rühmitamine (vähemalt siinse uurimuse raames) liiga komplitseerituks.

2006. aastal said riigieelarvelist toetust 40 teatrist 29. Mõistagi tähendab nii suure hulga uute teatriorganisatsioonide teke finantsilist ebavõrdsust ja uuemad tulijad peavad hakkama saama piiratud vahenditega. Siiski on teatrikunst ka taastatud Eesti Vabariigis riiklikult toetatav loomemajanduse haru ning riigiteatrite dotatsioon kasvab pidevalt, näiteks aastatel 1995–2005 suurenes riigiteatritele eraldatud toetus umbes neli korda. (Saro 2010b: 27) Alates 1995. aastast on riiklikult toetatud ka erateatrite tegevust, seda siiski vaid viie-kuue protsendi ulatuses kogu teatrile mõeldud dotatsioonist, mis võib aga moodustada siiski 45–50% erateatrite eelarvest. (*op. cit.* 28, Saro 2018) Lisaks toetavad teatreid kohalikud omavalitsused ja 1994. aastal taasasutatud Eesti Kultuurkapital. Küll aga on teatrid võrreldes Nõukogude ajaga oma kunstilistes valikutes sõltumatud, st nad ei oma ministeeriumi ees aruandekohustust, samas lasub igal teatriorganisatsioonil ka omatulu teenimise kohustus. „Nii ei tohiks vabariigi taastamise järgset otsust jätkata senise teatrite rahastamise süsteemiga vaadelda kui laenamist totalitaarselt režiimilt, vaid pigem tunnustust selle kohta, et okupatsioonile vaatamata suudeti säilitada esimese vabariigi aegne teatrivälja *status quo*”. (Karulin 2016: 223)

Riiklikul tasandil reguleerivad siin vaadeldaval perioodil teatrite tegevust kaks riigikogus heaks kiidetud dokumenti: 1997. aastal vastu võetud etendusasutuse seadus (uus redaktsioon 2003. aastal), mis oli esimene taasiseseisvunud Eesti teatrivaldkonda reguleeriv seadus, ning 1998. aastal vastu võetud „Eesti riigi kultuuripoliitika põhialused”. Viimases leidub ka teatrielu toimimist sätestav lõik, kust on muu hulgas lugeda: „On otstarbekohane jätkata riigipoolset teatrikunsti toetamist teatri omandivormist olenemata, eesmärgiga hoida teatrikülastajate arvu vähemalt 800 000 külastuse tasemel aastas ja keskmine piletihind mitte üle 1% riigi keskmisest palgast.” (Eesti riigi kultuuripoliitika... 1998) 1997. aastal vastu võetud Eesti etendusasutuse seadus fikseerib ka teatrite täpsema rahastamis- põhimõtte: „riiklikku tegevustoetust jagatakse üheaastase tegevustoetusena (mis on välja toodud etenduse või kontserdi külastaja toetusena ning mille määramise aluseks on Kultuuriministeeriumi poolt tellitav külastajate arv ja uute lavastuste või kontserdikavade arv ning nende teenindamiseks tehtavad kulutused, mis tulenevad töötajate tasustamisest ja vara haldamisest. (Etendusasutuse seadus 2003: § 16, lg 1)

Teatrite rahastamise teema on sel perioodil üks põletavaimaid diskussiooni- allikaid. Mitmed teatrijuhid, eriti väiketeatrite liidrid Peeter Jalakas ja Aare Toikka, kritiseerivad kehtivat süsteemi korduvalt (vt näiteks Visnap 2003), mille keskne küsimus on: kas dotatsioon peaks sõltuma külastajate arvust (mis jätaks arvestamata teatrite kunstilise taseme) ja/või ikkagi ka professionaalsetest saavutustest (mis teadagi ei allu objektiivsetele mõõdikutele). Debateeritakse ka teemal, kui- võrd peaks arvestama teatrite senist materiaal-tehnilist baasi (remondivajadused), regionaalset eripära jne.

Kohati on teatripraktikud esitanud sel teemal ka üpris radikaalseid ette- panekuid. Ühel konverentsil tõstatab Peeter Jalakas küsimuse „Miks on nii, et suur osa kultuurile mõeldud rahast läheb hoonete majandamiseks, aga mitte kul- tuurile endale, konkreetsetele projektidele ja inimestele?” ning pakub samas välja idee, et kõik riigile kuuluvad teatrihooned võiks anda kohalikele omavalitsustele ning „omavalitsus tegeleks hoone majandamise ja teater kunstiga”. See ettepanek leiab kohest opositsiooni vastuväitega, et niigi pingelise eelarvega majandavatel omavalitsustel ei ole võimalik endale sellist vastutust võtta. (Tuumalu 2000)

Õiguslikult reguleerib Eestis teatrite toimimist (rahastamisskeemi väljatöötamine ja rakendamine, töömaastiku korrastamine kollektiivlepingute kaudu, suht- lemine teiste kultuuriorganisatsioonidega, seadusandlikud initsiatiivid, sotsiaal- dialoog riigi ja töövõtjatega) alates 1991. aastast Eesti Teatrijuhtide Liit (ETJL), mis 2006. aastal formeerub tööandjate ühenduseks Eesti Etendusasutuste Liit (EETEAL). Nimetatud institutsiooni eestvõttel oli 2004. aastast võetud teatrite rahastamisel arvutuslikuks aluseks tinglik ühik AITA ehk arvutuslik inimtööaasta, milles kajastub ühe täiskohaga töötaja eeldatav keskmine töömaht ühes kalendri- aastas. AITADE süsteem põhines teatrimajades töötavate inimeste arvul, selle aluseks oli arvestus, kui palju töötajaid konkreetne etendusasutus vajas etenduste andmiseks ja uute lavastuste väljatoomiseks ja mis lisaks külastajate arvule (nagu varem) hõlmas ka uuslavastuste väljatoomiseks vajaliku tööhulga. Kuna ka AITADE süsteem pälvis kriitikat (ning jäi seaduslikult fikseerimata), on alates 2013. aastast loobutud ka sellest süsteemist ning teatrite tegevustoetuste üle otsustavad etendusasutuste rahastamise komisjon ning vastav ekspertiis. (Herkül 2014)

Oluline muudatus on kahtlemata ka teatrite uue omandivormina kasutusele võetud sihtasutuse vorm, mille alusel teater ei allu enam ministeeriumile, vaid sihtasutuse nõukogule (säilib riiklik dotatsioon, kuid teatritel on suuremad otsustusõigused, näiteks võtta laene vmt), esimesena läks sellele 2003. aastal üle Eesti Draamateater. Kuna sihtasutus kui juriidiline vorm ennast õigustas, hakati peatselt sihtasutusteks muutma teisigi Eesti teatreid, nii et teatritele jääb alles dotatsioon, kuid nad saavad suurema otsustusõiguse.

Riiklike toetuste kasv ja üldine hool Eesti teatri pärast on korrelatsioonis ka teatrikülastajate arvu järkjärgulise tõusuga, mis on vaikselt jõudnud maailma mastaabis muljet avaldavate arvudeni. „Eestis kasvas teatrikülastuste arv üsna stabiilselt kuni 1,7 miljonini 1987. aastal ning langes muutuste tõttu ühiskond- likus elus järsult poole võrra, saavutades madalseisu aastal 1992 (700 000 külas- tust), et siis jälle aeglaselt kasvama hakata ja jõuda aastaks 2003 miljonini.” (Saro

2014: 41) Siinjuures peaks eraldi rõhutama nimelt teatri olulisust eestlase jaoks võrdluses teiste kultuuriliikidega. Arvude keeles kinnitavad seda väidet sotsiaalse ja turu-uuringute firma Saar Polli korraldatud kaks kultuuritarbimise uuringut aastatel 2003 ja 2006. Vastuseks palvele „Palun hinnake kultuurivaldkondade taset Eestis” on mõlemal aastal asetanud küsitletud kõige kõrgemale kohale teatri (2003 – 77% vastajatest, 2006 – 83% vastajatest). Vastuseks küsimusele „Milliseid kultuurivaldkondi tuleks riiklikult rahastada?” on vastajad asetanud esimesele kohale tervisespordi, teisele teatri (2003 – 43% vastajatest, 2006 – 36% vastajatest). (vt Saar Poll 2006)

Nõukogude perioodil (eriti selle algusaegadel) käibis tava eraldada pealinna ja provintsiteatreid (Tartu, Pärnu, Viljandi, Rakvere teatrid), kusjuures tegu oli ka hierarhilise jaotusega, sest maakonnateatritelt (toonases terminoloogias rajooniteatritelt) eeldati vaikumisi tagasihoidlikumat kunstilist taset kui pealinna teatritelt. Selline tava pärines veel esimese iseseisvusaja teatripildist, kui väikelinnade teatrid (toonases kõnepruugis maalavad) kopeerisid suuresti Tallinna ja Tartu teatrite repertuaari (sageli ka režiijoonist, lavakujundust, rollilahendusi vmt). Siin vaadeldava perioodi teatri puhul ei oleks selline eraldus enam kindlasti relevantne, sest pealinnavälised teatrid tegutsevad nüüd ühtses konkurentsivõimelises Tallinna teatritega (näiteks Eesti Teatriliidu aastapreemiaid jagub igal aastal ka maakonnateatritele, repertuaaris ei dubleerita pealinna teatrite menureid, toimub tegijate vaba liikumine eri teatrite vahel jne).

Näitleja positsiooni olulisemad muutused eelmise perioodiga võrreldes on seotud trupptide koosseisu kiirema vahetumisega ning vabakutselise näitleja staatuse väljakujunemisega. „Perioodil 1997–2000 vahetus igas teatris umbes 20–30% etendajatest ning perioodil 1997–2005 koguni 40–50%.” (Saro 2010b: 31) Teatrite üleminek lepingulisel alusel töösuhtele muutis näitleja elukutse tunduvalt sõltuvamaks nii teatri juhtkonnast kui lavastajatest, sest teater (*resp.* teatri kunstiline juht) sõlmis uue lepingu vaid näitlejaga, kellele järgnevatel hooaegadel oli ette näha rollipakkumisi. Seega muutusid truppid järjest väiksemaks. Mõnedki näitlejad eelistasid ise vabakutselise staatust ja kuna vabakutseliste ridadesse sattus mitmeid tippnäitlejaidki, hakkasid ka suurte trupptidega repertuaariteatrid kutsuma üksikutesse rollidesse vabakutselisi näitlejaid.

Kuigi lisaks lavakunstikoolile tuleb sel perioodil uusi näitlejaid ka Viljandis tegutsevast teatrikoolist, Eesti Humanitaarinstituudist ning toonase Tallinna Pedagoogikaülikooli näitejuhtimise erialalt, ei suurene näitlejate koguarv märkimisväärselt: 1993. aastal (taas)asutatud Eesti Näitlejate Liidu liikmeskond püsib perioodi vältel üldiselt stabiilsena (400 ringis), mis Rein Oja (Eesti Näitlejate Liidu esimees aastatel 1993–2006) arvates pole ülemäära suur: „Meil on 400 [näitlejat] ja see number võiks elanikkonna ja teatrite proportsioone arvestades suuremgi olla.” (Laasik 2003a)

Tollane lavakunstikooli juhataja Ingo Normet muretseb 2004. aasta 20. veebruari Sirbi artiklis riigiteatrite trupptide kahanemise pärast: kui 1981. aastal oli Eesti teatrites tööl 230 näitlejat, siis 1997. aastaks oli see arv kahanenud 196-le, 2004. aastal aga 168-le. Seega, resümeerib Normet, „---/ riigi doteeritavatest eestikeelsetest sõnateatritest on kadunud 61,5 kohta. Kahe sõnateatri jagu

näitlejaid on vaikselt lahkunud, justkui oleks kaks teatrit ukсед sulgenud.” (Normet 2004) Sellele reageerivad mõni nädal hiljem Sirbis kriitik Andres Laasik, Endla pealavastaja Tiit Palu ning Eesti Näitlejate Liidu esimees Rein Oja, kes Normeti paatost ei jaga, väites, et mõttetult suurte püsitruppide hoidmine teatrites pole rentaabel ega saa olla garantiiks kunstilistele õnnestumistele. „Kõige jubedam oleks see, kui riik doteeriks teatris töökohti. Et näitlejad saaksid ametis käia. [...] Näitlejate töökohtade kadumine võib olla Näitlejate Liidu klassivõitluse üks lahingutander. Kuid milline on selle probleemi seos kunstiga?” (Laasik 2004)

Kindlasti aga on tihenened konkurents Eesti näitlejaskonnas. Kui vaadelda aastal 2017 mõlema Eesti teatrikooli, lavakunstikooli ja Viljandi kooli näitlejadiplomiga lõpetanute nimekirju 1986–2006 (andmed vastavate koolide koduleheküljelt), näeme vabakutseliste arvu kiiret kasvamist, samuti näitlejaharidusega inimeste tööleasumist muudel erialadel. Märgatavalt suurem on kaoprotsent Viljandi kooli lõpetanud lendude puhul, kus 9–12 lõpetajast vaid kolm kuni seitse töötavad ka 2017. aastal näitlejana (neist püsilepinguga kaks kuni neli).

2.3. Esteetilised arengud

Liikudes institutsionaalselt tasandilt teatri kui esteetilise fenomeni juurde, tuleb veel kord meenutada teatrimõtestajate tähelepanu keskendumist väiksematele üksustele ja üldistavamate käsitluste nappust. Peale Jaak Rähesoo ülevaate teose „Eesti teater I” (2011), mis kronoloogiliselt jõuab välja ka siin vaadeldud ajavahemikuni, selle perioodi mahukamad käsitlused puuduvad. Mõistagi on neid aastaid Eesti teatri arenguloos käsitletud lühemates uurimustes ja kitsama ajaloigu, näiteks ühe kümnendi vältel. Oma kümnendi-tähelepanekud on artiklikis vormistanud kaks pikema kogemusega teatriveaale, Lilian Vellerand ja Jaak Rähesoo. Vellerand on võtnud üldistavamalt kokku 1980ndad Eesti teatris („Meenutades 1980ndaid eesti teatris”, Vikerkaar 1991, nr 6), Rähesoo on teinud sama 1990ndatega („Pildi sees olek: jooksev üldistuskatse”, Teater. Muusika. Kino 2000, nr 12). 1990ndate ja nullinate teatrit on kajastatud veel kahel Eesti Teatriuurijate ja -kriitikute Ühenduse korraldatud konverentsil vastavalt „Suur Pauk” 2012. aastal ning „Nulli ja lõpmatuse vahel: eesti teater 2000. aastatel” 2013. aastal, kui on peetud ettekandeid ühe kümnendi teatri eri aspektidest. Kirjalikest ülevaatlukumatest tekstidest on võtta kaks Luule Epneri käsitlust: teksti positsiooni muutumist nüüdisteatris vaatlev „Teispool draamat. Tekst nullinate teatris” (Methis 2013, nr 11) ja eespool juba mainitud, nüüdisteatr kahe viimase aastakümne (artikkel on ilmunud 2016) olulisemaid tendentse mõtestav „Pildi kokkupanek. Nüüdisteatr kaks aastakümnet” (kogumik „Vaateid eesti nüüdisteatrile”, 2016, lk 24–52) ning Madis Kolgi „Eesti teater 21. sajandil”. (Vikerkaar 2011, nr 5, lk 137–141)

Üritades nii Velleranna kui ka Rähesoo käsitlust siinkohal kuidagi kokku võtta, võiks resümeerida, et mõlemad teatriveaale alustavad postulaadist, mille põhjal pole põhjust kummalgi kümnendil rääkida esteetilisest murrangust või ühtsest,

kogu teatripilti haaravast uute paradigmade enesekehtestamisest ehk siis protsessist, mis oleks võrreldav näiteks 1960ndate lõpu ja 1970ndate alguse teatriuunduse plahvatusliku mõjujõuga. Rähesoo hinnangul tajuti juba umbes aastaks 1980 seni novaatorlikuna tundunud metafoorset laadi ammendununa, kuid selle asemele ei tekkinud muud kindlakujulist suunda. „Iseloomulikult tarvitati sõnu „eklektika” ja „killunemine”, mille tavaliselt halvustav varjund keerati küll mõnikord positiivseks sõnaga „postmodernistlik.” (Rähesoo 2000: 11) Lilian Vellerand on taasiseseisvunud Eesti teatripildi mosaiiksuses näinud analoogi ühiskondliku pluralismi saabumisega. „Kostab huvitavaid seisukohti, mille järgi demokraatiale sobib polüfoonia ja eklektiline vabadus ja lavastaja diktaat pole parem totalitaarsest režiimist.” (Vellerand 1991: 71)

Järgnevas ülevaates üritan fikseerida olulisemaid ilminguid Eesti teatrite esteetilistes suundumustes, mõtteliselt hoides silme ees protsesside kronoloogilist kulgemist. Kui üldjuhul on repertuaaripildi teisenemine küllalt sujuv protsess, kus ühed autorid, teemad ja nimetused jäävad püsima, teised vahetuvad sujuvalt uute vastu, siis **1980ndate lõpu ühiskondlik aktiivsus** ja sellele järgnenud riigikorra vahetus 1991. aastal tõmbavad teravama lõikejoone ka Eesti teatrite arengukaarde. Teatav osa repertuaarist, mis veel äsja oli kogunud täissaale ja mida saatis elav meediakajastus, kaob avalikkuse huvifookusest või kustutatakse mängukavast, sest „poliitika avalikustumine massimeedias ja koosolekutel jättis kunstid ilma nende pikast nõukogudeaegsest vaiksest opositsioonikanali rollist.” (Rähesoo 2011: 457) Ajastu märksõna „avalikustamine” (vene k *гласность*), avalik diskussioon seni mahavaikitud teemade üle kajastus ühiskondlike valupunktide kunstilises vormis esiletoomisena ka teatris, kuid ei suutnud siiski võistelda äsja tsensuuri alt vabanenud meediakanalitega, kes samu teemasid käsitlesid tunduvalt operatiivsemalt ja mõistagi ilma nn kunstilise filtrita. Veel äsja põletavalt akuutseina teatrilavadele jõudnud teemad (vana seadusandluse ja tsentraliseeritud majandusmehhanismide kriitika või fosforiidikaevanduste oht) mõjusid juba mõned kuud hiljem aegunudena. Sobiv näide sellest nähtusest on Kalju Saaberi „Koduvõõrad” (lav Madis Kalmet, Rakvere teater, 1987), fosforiidikaevandamise ohudraama, mille esimesed etendused võeti vastu „skandeeriva aplausi” ja publiku vahelehhüüete saatel ja mis püsib mängukavas kuni aastani 1989, mil aga kaevandusteema oli minetanud oma aktuaalsuse, ja viimasel aastal on saalide täitumus alla poole. (Karulin 2013: 112–113)

Siiski tekib sel kümnendil vastukaaluks päevapoliitika peegeldamisele ka (valdavalt klassikatöötlustel põhinev) ajakoordinaatidest puhastatud, samastumisvõimaluse pakkumise asemel üldinimlikel teemadel reflekteeriv suund (eeskätt Lembit Petersoni, Evald Hermaküla, Jaan Toominga, Madis Kalmeti, Roman Baskini lavastused), kus sõnumiks võib mõne ajakajalise deklaratsiooni asemel olla ka lavastustervik ise, tema esteetiline vorm, atmosfäär ja stiil. Kõnealuse nähtuse on oma artiklis „Pööre peenuse suunas” fikseerinud toonane noorkriitik Hans H. Luik: „Teate edasiandmisel lavalt saali on toimunud kanali muutus. Teade jõuab teatritvaatajani mitte enam lavastuse sõnalise osa ega ka tegelastevaheliste suhete ühe või teise külje rõhutamise kaudu, vaid lavastuse kunstilise terviku, atmosfääri ja stiili kaudu.” (Luik 1987: 66–67)

Taasiseseisvumisjärgsete aastate (1991–1995) alguse majanduskriis Eestis nihutas vaataja prioriteedid teatrilt (ja kultuurilt üldse) pigem üldise eluga hakkamasaamise suunas, mis mõistagi peegeldub ka drastiliselt langevates publikuarvudes. „Kui 1985. aastal kogus kümmekond riigiteatrit aastas kokku 1 508 100 külastust ja 1987. aastal koguni rekordilise 1 569 900 külastust, siis publikunappuse sügavaim lohk jääb 1992. aastasse, kuid teatritel oli kokku ette näidata vaid 690 200 külastust.” (Kaugema 2015) Selles olukorras näevad mitmed (eriti suurte saalidega G8) teatrid ainsa väljapääsuna meelelahutusliku repertuaari-osa suurendamist. Paradoksaalsel kombel võib üsna komöödialembeste hooaegade (1991–1995) kajastustest (näiteks ajakirja Teater. Muusika. Kino kriitike ankeedist) lugeda pigem süngemaid konstateeringuid, märksõnadeks *nivelleerumine, kadunud riskijulgus, surnud punkt, vereringe katkemine, uusise-tegevuslikud tendentsid, röske ja sumbunud, teater kohandub tärkava keskklassi maitsega*. Tõlkija ning Endla teatri kirjandusala juhataja Ülev Aaloe: „Meelelahutusliku repertuaari osatähtsus on suurem kui kunagi varem ning teatreid selles küll süüdistada ei maksa. Iga teatri mängukavas on väärtkirjandust, kuid neid mängitakse enamasti tühjadele saalidele ja harva. [...] Seda on meie praegusel segasel ajal õnnestunud veenvalt tõestada, kui õhuke meie kultuurikiht ja -huvi tegelikult on.” (Teatriankeet 1991: 77) Selle tsitaadi ilmestamiseks võib lisada tähelepaneku ka Endla teatri teisenenud repertuaaripoliitikast: kui varasematel aastatel oli Pärnu teatri kaheksast hooaja uuslavastusest (neist üks tavaliselt lastelavastus) olnud kaks-kolm naerulise dominandiga lavateost tõsisemate draamade seas, siis aastatel 1989–1992 on proportsioon vastupidine: viis-kuus komöödiat kahe-kolme muus žanris teoste vastu. Aga meelelahutuslikumaks muutub loomulikult teistegi teatrite mängukava, Estonia ja Vanemuine pöörduvad kohe opereti ja muusikali poole, opereti lisab oma mängukavasse ka Draamateater („Löbus talupoeg”, 1991). Kuna kokkukuivav vaatajaarv sunnib repertuaari vahetama senisest kiiremas tempos, on loogiline, et teatrites napib aega mõelda uudisrepertuaari programmilisele mõtestamisele, mis põhjendab repertuaaripildi kaootilist üldilmet. Intellektuaalselt muudab selle ajastu huvitavamaks eeskätt Mati Undi kerkimine eesti lavastajate eliiti, kes on ka üpris produktiivne. Undi lavastuste puhul tuleks eraldi rõhutada seotust parajasti lääne-maailmast sisse imbuvate postmodernistlike teooriatega, „millega Undi eklektilisi mänge andis kergesti ühendada”. (Rähesoo 2011: 492)

Tagasivaatavana on Madli Pesti seda aega iseloomustanud kui vajalikku enesereflekteerimise perioodi. „1990. aastatel sai teatrite vaimseks ülesandeks vajadus ennast uuesti määratlada, leida teisenenud ühiskondlikes tingimustes endale uus sotsiaalne roll. 1990. aastaid on seega põhjust vaadelda kui eesti teatri lahtiütlemist paljust sellest, mis iseloomustas okupatsiooniajastu teatrit, ja samas kui kohanemist uute, turumajandusele omaste põhimõtetega.” (Pesti 2016: 189)

1990ndate teise poole stabiilsusemulje on suuresti seotud teatrite institutsionaalse mehhanismi paikaloikumisega, mis tähendab eelkõige mitmete vabatruppide (Von Krahl, Theatrum, VAT), keda veel mõni aasta tagasi oli tajutud anomaaliatena (põhjusteks lavastuste kummastav postmodernistlik stiil ja/või

esinejate tajutav kunstiline amatöörlus (Saro 2010b: 22), professionaliseerumist ja sulandumist üldisesse Eesti teatripilti.

Teatrikunsti sisulisema külje pealt on oluline fikseerida teatripildi laienemist nii horisontaalses (uuslavastuste arvu märgatav kasv) kui ka vertikaalses suunas – viimase all on silmas peetud selgepiirilist sihtgrupilist diferentseeritust. Eelmise perioodi nõukogulik teatrimudel orienteeris end suuresti nn keskmisele vaatajale, keda iseloomustas mõõdukas või suurem kultuurihuvi ja teatavate kultuurikoodide lugemise oskus. See tingis, et ka meelelahutuslikku repertuaari valides püüti leida materjale, mis lisaks lõdvestavale naerule pakuks ka mingit sotsiaalset või psühholoogilist teist plaani või „mõtlemisainet”, teisalt käibis komplitseerituma dramaturgia lavaseadetes tava, et vähemalt süžeeleil tasandil peaks laval toimuv olema üldmõistetav ning lavaliste kujundite süsteemi dekodeerimine ei eeldaks väga põhjalikke (kultuuriloolisi, kirjandusteoreetilisi vmt) eelteadmisi.

1990ndate teisel poolel esilduvad Eesti teatripildis tunduvalt selgemalt meelelahutuslik ajaviiteteater (Vanalinnastuudio ja tema järeltulija Vana Baskini teater, komöödiad ja muusikalid, üks osa suveteatrist) ning intellektuaalsema pretensiooniga mõtteteater (Juhan Viidingu, Mati Undi, Priit Pedajase, Jaan Toominga, Lembit Petersoni, Mikk Mikiveri, Mai Murdmaa, Peeter Jalaka lavastused). Viimane pöördub oma vaataja kui intellektuaalselt võrdväärse dialoogipartneri poole, kes võiks olla teatud määral tuttav nii vanemate kui ka värskemate kultuurikoodidega ning tunneks mingil määral kaasaegse teatri esteetilist võttes tikku. Tarve tuntut ja tundmatut, harjumuslikku ja ootamatut oma vaatajale õiges vahekorras doseerida paneb teadagi keerulisemasse olukorda G8 teatrid, kus ühe katuse (*resp.* ühe kaubamärgi) alla peavad mahtuma nii elitaarne kui egalitaarne teatrisuund. Näiteks etenduvad samal ajal Eesti Draamateatri väikses saalis mängitavate Juhan Viidingu, Evald Hermaküla ja Mati Undi komplitseeritud kunstikeelega lavastustega teatri suures saalis etenduvad laiatarbekomöödiad, mis sama hästi võiksid kuuluda ka Vanalinnastuudio repertuaari. Hoopis hõlpsam on oma kuvandit esitleda väiketeatritel, mille hulgast eristub oma kirjanduslikult kaaluka, mõõdukalt frankofiilse repertuaariga Theatrum.

Ehk esimest korda Eesti teatriloo on põhjust seoses teatriga rääkida moest (või uuema sõnaga trendidest): teatripilti tekib teatreid (eeskätt ahaste mängupaikadega Tallinna Linnateater, noorema haritlaskonna hulgas ka Von Krahli teater), žanre (eeskätt muusikal), mida vaadata on prestiižne ja mis on kujunenud nn staatuse näitajaks. Teatrilavastus muutub meelelahutusturu osaks.

Sajandivahetuse teatrimaastikul peegelduvad selgelt tänapäeva infoühiskonna avardunud kommunikatsioonivõimalused: Euroopa uuem dramaturgia jõuab nüüd üpris sünkroonselt ka Eesti lavadele (varem oli tavaks kümne-kahekümneaastane lõtk), samuti muutuvad tavapäraseks välislavastajate külastused, eriti muidugi keelebarjäärist mittehoolivas muusikateatris. Eraldi peaks mainima 1990. aastal Pärnus nišifestivalina alustanud ja 1994. aastast Rakveres täismahus käivitunud rahvusvahelist teatrifestivali Baltoscandal, mis üle kahe aasta on toonud Eestisse siinmail harjumatu, kuid innovaatilise ja inspireeriva teatri näiteid laiest maailmast.

Mõistetavalt on rahvusvahelisse konteksti sulandumine pannud eestlasi küsima, kas on ka meie koduses teatris midagi, mis oleks konkurentsivõimeline ka muu maailma mõõtkavas. Võrdluses juba kasvõi Balti riikidega jääb Eesti selgelt alla, sest rahvusvahelise tuntusega lavastajaid on pakkuda nii Leedu (Rimas Tuminas, Eimuntas Nekrošius, Oskaras Koršunovas) kui Läti teatril (Alvis Hermanis). Ajas ettevaatavalt võib siiski öelda, et seda funktsiooni uuel sajandil asub jõudsalt täitma teater NO99.

Muidugi on tänapäeva ühiskond kuigivõrd ajendanud ka kaubamärkidest sügavamale juurduvaid arutelusid oma ja laenulisuse vahekorra kogu eesti kultuuris tervikuna ja ka üksikute kunstiliikide kaupa. Teatri valdkonnas on sellega kõige enam seotud pärimusteatri esiletõus 1990ndate teisel poolel, vähem ka uuemas omadramaturgias prevaleerivad rahvuslikud stereotüübid (Andrus Kivirähk). Pikemas essee „Omajuur ja kaleidoskoop” (Akadeemia 2006, nr 11) Eesti teatri algupärast tuuma uurinud Jaak Rähesoo jõuab oma käsitluse lõpuks resümeeeni, et „nagu oleks võitnud stiilikirev modernne kaleidoskoop ja nagu oleks omaotsing taandunud äärealadele”, prognoosides küll Skandinaavia eeskujul sotsiaalse realismi naasmist, „mis võiks aidata argiprobleemide läbivalgustamisel, aga talle avanev maailm oleks ikkagi püsimuutuv kaleidoskoop”. (Rähesoo 2006: 2406)

Sajandivahetuse repertuaaripilti võib kirjeldada kui mahukat-hoomamatut aasta-aastalt üha enam üle saja nimetuse küündivat, eri harudesse liigenduvat ja esteetiliselt hübriidset organismi. Eelmiste kümnendite kese, psühholoogiline suhetedraama (ja selle erinevad teisendid, sageli ka lihtsalt olustikurealistlik elupildistus) jääb endiselt alles (selle suuna kõige viljakamaks-meisterlikumaks esindajaks kujuneb Tallinna Linnateater), ent sellele lisanduvad (osalt ka vastanduvad) teistlaadsed lähenemised, mis lisavad teatripilti teatud pinget. Viimast võiks ehk iseloomustada sõnapaariga „avangardi kohalejõudmine”: realistlikust elukujutusest ja selgest narratiivist häälbiv teater ei kohuta enam ka väiksemate linnade publikut, osalt on selle tinginud kahe otsingulisemaid suundi esindava lavastaja (tõsi, mitte väga pikk) teatrijuhiks olemise aeg 1990ndatel väikelinnades, Peeter Jalakal Rakveres ning Andres Noormetsal Viljandi Ugalas. Sajandi murdejoonele jääb ka vene koreograafi Saša Pepeljajevi integreerumine Eesti teatrisse (esimene lavastus „Kodanikud”, 1998, Von Krahli teater). Pepeljajev sünteesib uudsel viisil füüsilise tegevuse ja sõnateatri elemente. Täiesti teiselt äärealalt alustab Anne Tärnpu (esialgu tudengitruppidega) katsetama folkloori- ja pärimusteatri stilistikas.

Huvipakkuv (rohkem intellektuaalses, vähem praktilises mõttes) on ka varem kriitikuna tegutsenud Andrus Laansalu (pseudonüüm Andreas W) sukeldumine praktilisse teatrisse. Tema nn tehnoloogiline teater (mis mõistagi ei tähenda vaid tehnoloogiliste leiutiste integreerimist teatriprotsessi, vaid põhimõttelisi muutusi lavastuse struktuuris ning teksti, ruumi, esitaja ja vastuvõtja suhetes) leiab praktilise väljundi vaid mõne lavastuse näol (valdavalt Tartu Teatrilabori egiidi all), ent toimib mitu aastat tõhusalt pigem värskendava teoreetilise konstruktsioonina, Laansalu enda ja mitmete teiste tema eakaaslastest kultuuriteoreetikute (Erkki Luuk, Valle-Sten Maiste, Aare Pilv, Berk Vaher jt) leheveergudel peetud

kirglikes sõnavõttudes. Mõningates neis nähakse tehnoloogilises teatris uut teatri-
uuendust, kuigi Laansalu ise uuendaja rollile pigem ei pretendeeri, väites, et
uuema tehnoloogia ja teatri kokkuviimine pole mingi avangard, vaid „uus
normaalsus”. Peatselt kinnitab seda ka praktiline teater, kaasa arvatud Laansalu
enda lavastused. Kriitik Tõnu Kaalep küsib oma arvustuses Andreas W lavas-
tusele „Uus Elysium. Une luup” (Lendav Hollandlane, Tartu Teatrilabor, 2001),
kas Andrus Laansalu võiks olla teatriuuendaja, ja vastab nii: „Uus Elysium. Une
luup” on tubli noorsoonäidend, probleemideta *mainstream*-teatrisse mahtuv tekst
ning kuigi kasutab suuri videoekraane, *live*-kaamerapilti, animatsiooni, koomiksit
ja pigem ööklubidesse kuuluvaid valgusefekte, siis kaasaegne teater ongi enesest-
mõistetavalt vägagi tehnoloogiline.” (Kaalep 2001)

Järjest rikkalikumalt integreerib multimeediat oma lavastustesse ka Peeter
Jalakas. Andres Laasik nimetab Jalaka kahes „Libahundis” ning lavastuses „Eesti
mängud. Pulm” kasutatud uue meedia vahendeid „multimeediahimu” rahulda-
miseks, mis lavastuses „Graal” oli kasvanud „multimeediapeoks” või „multi-
meediamuinasjutuks, kus näitlejad astusid dialoogi masinatega, iidse müüdi ja
iseendaga”. (Laasik 2002: 184) Siiski võib öelda, et tehnoloogia kasutamine pole
Jalaka teatris eesmärk omaette, tema viljeldud teatri huvikese haakub avaramate
interkultuuriliste seoste leidmisega.

Arvatavalt ei ole nii kirevat nähtust, kui seda on Eesti teatri sajandivahetuse
maastik, kuigi lihtne täpsemalt määratleda. Üks väheseid, kes seda siiski teha
üritab – peale triviaalsete tõdemuste, et teatripilt on rikas, kirev, hübriidne, pakub
igähele midagi –, on Luule Epner, kelle määratlus kõlab selliselt: „Eesti teatri
peahoovuseks on modernismi poogetega psühholoogiline realism; vaevalt on siin
oodata radikaalset pööret, ja pole seda vist tarviski.” (Teatriankeet 1999: 30)

Nullindate esimese poole teatrialaste diskussioonide fookusesse tõuseb lavas-
taja positsioon: ühelt poolt mitmed Mati Undi mastaapsemad lavastused, eriti
„Laulatus” (2000), mis on ajendanud kriitikuid tõmbama rööpjooni eelmise teatri-
uuendusega (Mihkel Mutt, Andres Laasik, Aare Pilv – Sirle Põdersoo), aga ka
mitmed isikupärase esteetikaga noorema põlvkonna lavastajad, kelle rohke-
arvuline esindatus (Henrik Toompere, Tiit Ojasoo, Mart Koldits, Andres Noor-
mets, Peeter Jalakas, Tiit Palu, Ingomar Vihmar) ja esteetiline variatiivsus on
teoreetikuid pannud muu hulgas rääkima ka uuel sajandil lavastajakutse demüsti-
fitseerumisest ja demokratiseerumisest. (Saro 2016: 156)

Kuigi siin vaadeldavasse perioodi mahub 2005. aastal alustanud teatri NO99
eksistentsist vaid poolteist hooaega, mille jooksul valmis 12 lavastust (osa neist
mitte põhitrupi, vaid lavakunstikooli diplomilavastused, lisaks kaks ühekordset
aktsiooni), tuleb seda teatrit kui Eesti teatripildi olulist mõjurit siinkohal kindlasti
mainida. NO99 kaasa toodud muutused on nii vormilised (nüüdisteatri vahendite
enesestmõistetavalt vaba kasutamine, mitmete seniste teatrikonventsioonide
hülgamine), sisulised (sotsiaalne aktiivsus kuni deklaratiivsete manifestideni,
teemakäsitus võib olla kas naturalistlikult otseütlev või vastupidi, keerukamatesse
kultuurikoodidesse šifreeritud) kui ka organisatsioonilised (avatud suhtlus oma
vaatajaga, loengud enne etendust, veebis, meedias ja trükisõnas teatri tegevust
mõtestavad tekstid). Kaudsemalt suudab NO99 tõsta kogu teatri Eesti kultuuri-

lisse keskmesse ja siduda koostööde kaudu ka teisi kultuuri- (eeskätt kujutav kunst ja film), aga ka sotsiaalseid välju (poliitika-, meedia-).

Praeguselt ajadistantsilt perioodile 1986–2006 tagasi vaadates võib kokkuvõtvalt väita, et tegu oli ülimalt dünaamilise ja esteetiliselt küllase perioodiga Eesti teatris. Riigikorra vahetumine ja astumine ühest ühiskondlikust formatioonist teise tõi kaasa mõistetavaid kohanemiskursusi, millest Eesti teater väljus küllalt kiiresti, säilitades (ja tõhusalt kasvatades) oma senise teatrivõrgu, publikuarvu ja mitmed traditsioonid, millele jõudumööda hakkavad uute tegijate kaudu liituma tänapäeva avatud maailma otsingud.

3. Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted aastatel 1986–2006

Aastal 1986 kuulub Eesti NSV teatavasti veel Nõukogude Liidu koosseisu ja kogu kultuurielu toimib nimetatud totalitaarriigi aastatega sissetöötatud struktuuride abil, st olles allutatud üleliidulisele keskvõimule ja mitmekordselt kontrollitav. 1986 märgib Eesti NSV arengus siiski olulist murrangujoont: sel aastal määratleb NLKP XXVII kongress eesotsas Mihhail Gorbatšoviga muutuste kursile asunud suurriigi edasise toimimise strateegiad. Seisakuaegse sumbunud õhustiku lagunemist Eestis näitab protestilaine uute fosforiidikaevanduste rajamise vastu. (Pajur, Tannberg 2006: 140) Pöördeline sündmus on mõistagi ka tsensuurimehhanismide lõdvenemine kuni nende kadumiseni (Glavliti Eesti osakond likvideeriti 1990. aastal).

Perioodi 1986–2006 tähtsaimaks ühiskondlikuks sündmuseks Eestis on iseiseisvuse taastamine koos kõigi sellest tulenevate muudatustega nii riiklikes struktuurides kui vaimuelus. Alates 1940. aastast okupatsioonirežiimide tingimustesse surutud ja Nõukogude Liidu väikseima liiduvabariigina rangelt kontrollitud Eesti NSV saab 1991. aastal taas Eesti Vabariigiks, kes 2004. aastal ühineb Euroopa Liiduga ning avatud infoühiskonna pooldajana positsioneerib end siitpeale kindlalt Euroopa kultuurikonteksti.

Muidugi kaasneb 1990. aastate üleminekuaja pöördeliste sündmustega igas Eesti eluvaldkonnas teatud segadust, teadmatust ja juhuslikkust, mis peegeldavad pärast vabanemiseufooriat saabunud pettumusmeeleolusid. Ajaloolase Seppo Zetterbergi sõnusti: „„Iseseisvumine” ja „vabadus” ei lahendanudki kõiki probleeme, nagu oli tahetud uskuda, vaid pärast joobumuse lahtumist, argipäeva saabudes leiti ennast silmitsi mitmete vanade ja uute probleemidega.” (Zetterberg 2009: 589)

1990. aastate Eesti kultuuriväli orienteerub kiiresti idast läände, vabanemine pealesurutuna tajutud nõukogude kultuuri matriitsidest loob võimalused otsida kontakti seni suuresti tsenseeritud kujul meieni jõudnud lääne kultuuri ilmingutega. Siiski poleks õige rääkida lääne kultuuri üksühesest jäljendamisest (kuigi esimeses vabanemistuhinas juhtus kindlasti ka seda), sest ühiskondlike muutuste aeg oli kogu Ida-Euroopas kantud ka teatavast sisemisest segadusest uute kultuuriliste identiteetide otsinguil. Rein Raud on täheldanud: „Üsna lühikeseks ajaks – 1980. aastate lõpp ja suurem osa 1990. aastatest – kaotasid Ida-Euroopa riikides kõik kunstimaailmas valitsenud metareeglid kehtivuse ja samal ajal tehti hulk pakkumusi selle ümberkorraldamiseks uute reeglite alusel. Sestsati on Ida-Euroopa riikide kunstiline areng võtnud üsna ootuspäraselt üle lääne moodsa kunsti üldised praktikad ja moodustab sellega tekstiliselt ühtse terviku. Tollal põhjalikult muutunud sotsiaalsed ja kultuurilised olud panid aga nii regiooni kunstnikud kui ka publiku pidevalt kahtlema mitte ainult institutsioonide õigustatuses ja kunstiliste keelte adekvaatsuses, vaid ka mineviku, oleviku ja tuleviku kunstiliste praktikate olemuses üldse.” (Raud 2018: 245)

3.1. Hans van Maanen kunstiilma funktsioonidest

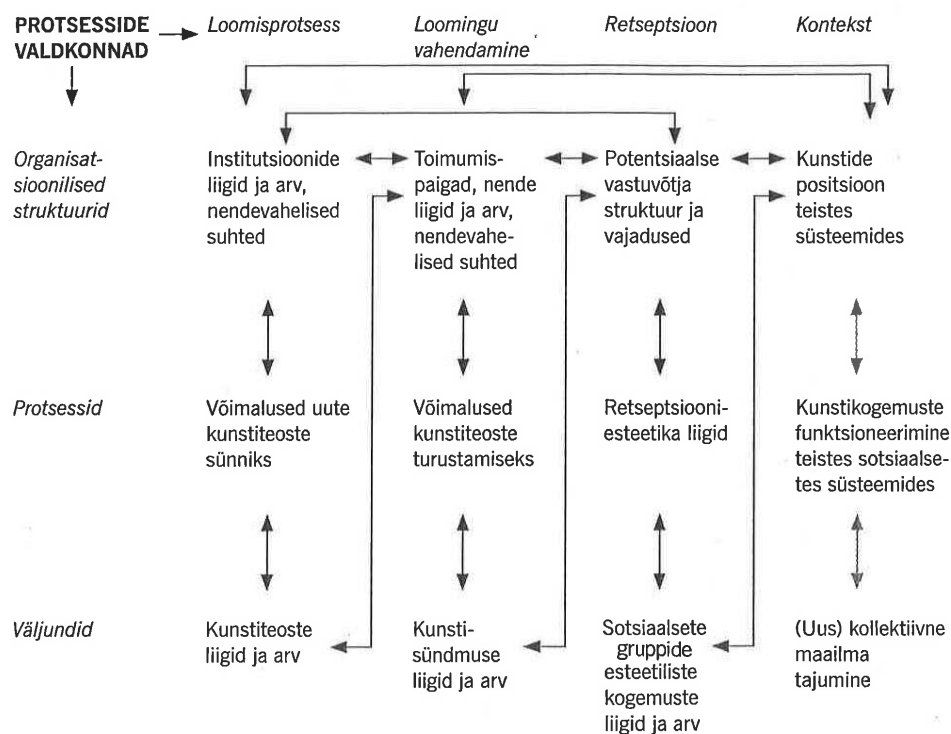
Et ülevaatlikumalt mõista kõneksoleva ajavahemiku repertuaari kujundamise strateegiaid ja dünaamikat (nõukogulik teatrimudel – üleminekuaeg – turumajanduslik teatrimudel), on käesoleva artikli teoreetilise tugistruktuurina kasutatud hollandi kultuuriteoreetiku Hans van Maaneni teost *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values* (2009).

Hans van Maaneni skeem kirjeldab nüüdisaegsetes oludes sündiva kunstilisse kultuuri kuuluva teose toimimist ühiskonnas, tõstes keskseks mõisteks funktsionaalsuse ja eri protsesside tiheda omavahelise seotuse. Teatri repertuaari kujunemise protsess hõlmab rohkemal või vähemal määral kõiki van Maaneni esitatud funktsionaalseid suhteid ning võiks olla abiks tänapäeva teatris toimuvate loominguliste ning organisatsiooniliste käikude mõtestamisel.

Mõiste *kunstiilm* (*artworld*) on Van Maanen võtnud üle Ameerika kunsti filosoofilt Arthur Dantolt, kes lansseeris vastava mõiste, käsitlemaks 1950.–1960. aastate kunstielus toimunud esteetilisi murranguid, näiteks kommunikatsioonitörkeid, kuna mitmed taiesed ei erinenud enam väliselt vormilt millegagi igapäevastest objektidest. Oma 1964. aastal valminud tuntud essees „Artworld” väitis Danto, et „näha midagi kunstiteosena eeldab võimet näha midagi, mida üksnes silm suudaks hoomata – kunstiteoreetilist konteksti, teadmisi kunstide ajaloost ja kunstiilmast”. (Danto 1964: 577)

Teisisõnu: kunstiteose tajumise protsess eeldab retsiipiendilt orienteerumist kunsti metakeeles ja struktuurides. Tulles juba käesolevasse sajandisse, võib väita, et kunsti vastuvõtja roll on vahepeal veelgi avardunud, liikunud passiivsest vaatlejast järjest enam kunstiteose autoriga võrdväärse kaaslooja rolli. Van Maaneni teose kesksed mõisted on *väärtused* ja *funktsioonid*, millega saab kirjeldada nii kunstiteoseid endid kui ka kunstiilma reglementeerivates struktuurides aset leidvaid protsesse. Kunsti väärtuse määrab kunstiteose võime tekitada selle vastuvõtjas esteetilist elamust. Van Maanen eristab kunstiteose sisemisi (*intrinsic*) ehk kunstiteosest enesest tulenevaid ning kunstiteosest eraldi seisvaid (sotsiaalseid, majanduslikke, informatiivseid) ehk välimisi (*extrinsic*) väärtusi. Nende kahe vahele paigutuvad poolsisemised (*semi-intrinsic*) väärtused, mis puutumata otseselt esteetilisse kogemusse, kuid realiseerunuina esteetilise kogemuse sees, võivad analoogselt sisemiste väärtustega avaldada mõju inimeste vaimsetele sfääridele. (Näiteks omandatakse ajaloolist romaani lugedes uusi teadmisi või täiendatakse oma sotsiaalse kommunikatsiooni oskusi. Väärtused aktiveeruvad ehk muutuvad funktsioonideks, kui on võimalik aru saada, kuidas kunstiteos ja tema vastuvõtja on teineteist mõjutanud. Funktsiooni võib kirjeldada ka kui realiseerunud väärtust. (Van Maanen 2009: 150–151)

Graafiliselt on kunstiilma toimimise funktsioonid väljendatud joonisel 3.



Joonis 3. Kunstiilma väljade ja suhete funktsioneerimine sotsiaalsel tasandil (Maanen 2009: 1; pikemalt vt Van Maanen 2009: 10–14)

Horisontaalteljel paiknevas neljases jaotuses on eraldatud etappideks kunstiteose sünd ja vastuvõtt: 1) loomisprotsess ja tootmine (*production*); 2) vahendamine ehk turundamine (*distribution*); 3) vastuvõtt (*reception*); 4) teose paigutamine kultuurilisse ja sotsiaal-majanduslikku taustsüsteemi (*context*).

Vertikaalteljel asuvas kolmeses jaotuses on kokku võetud kunstiteose sünniks vajalikud üksikkomponendid: 1) organisatsioonilised struktuurid (*organizational structures*), 2) protsessid (*processes*), 3) väljundid (*outcomes*).

Vertikaal- ja horisontaaltelje lõikumispunktides tekivad nn sõlmpunktid, mille põhjal saab kirjeldada ning analüüsida kunstiteose loomist, vahendamist, vastuvõttu ja konteksti kujunemist üksikute etappide kaupa. Kitsendades vaatenurga teatrile, võime sõlmeemadena välja tuua järgmised märksõnad (ülevalt alla liikudes):

1. Loomisega seotud aspektid: 1) institutsioonide tüübid, hulk, nende omavahelised suhted ja muutumine, teatrite hooned ja muud mängupaigad (potentsiaalsed etenduskohad ja prooviruumid) ning üldine materaal-tehniline baas, truppide suurus ja erialane ettevalmistus; 2) esteetilised printsiibid; 3) lavastuste hulk, žanriline jaotus.
2. Vahendamisega seotud aspektid: 1) mängupaikade asukoht ja suurus; 2) teoste turundamine, müük, reklaam; 3) etenduste hulk ja tüübid, nende sündmuslikkuse erikaal, teatri imago.

3. Publikuga seotud aspektid: 1) potentsiaalse publiku hulk, struktuur, paiknemine; 2) retseptsioonistrateegiad; 3) teatrielamuste tüübid, eri sihtrühmade väljakujunemine.
4. Teatriväljaga seotud aspektid: 1) teatri positsioon ühiskonnas võrdluses teiste kunstiliikidega; 2) kunstilise kogemuse funktsioneerimine laiemas ühiskondlikus kontekstis; 3) teatri võimalused oma vaatajale uuelaadse tajukogemuse pakkumisel.

See jaotus ja selle 12 allvälja markeerivad sammhaaval ka kunstiteose sünniprotsessi alates tekkemomendist kuni teose võimalusteni muuta end ümbritsevat reaalsust. (Van Maanen 2009: 13) Teatri kontekstis võiks see skeem markeerida lavateose sünni ja mõjureid alates loomingulisest inspiratsioonist ning teatri toimimiseks vajaliku infrastruktuuri ja taustsüsteemi loomisest (teatritraditsiooni väljakujunemine, teatrihooned, professionaalsete lavastajate-näitlejate ning potentsiaalse vaatajaskonna olemasolu) ning lõpetades vaataja etendussituatsiooni tajumise ja reflekteerimisega.

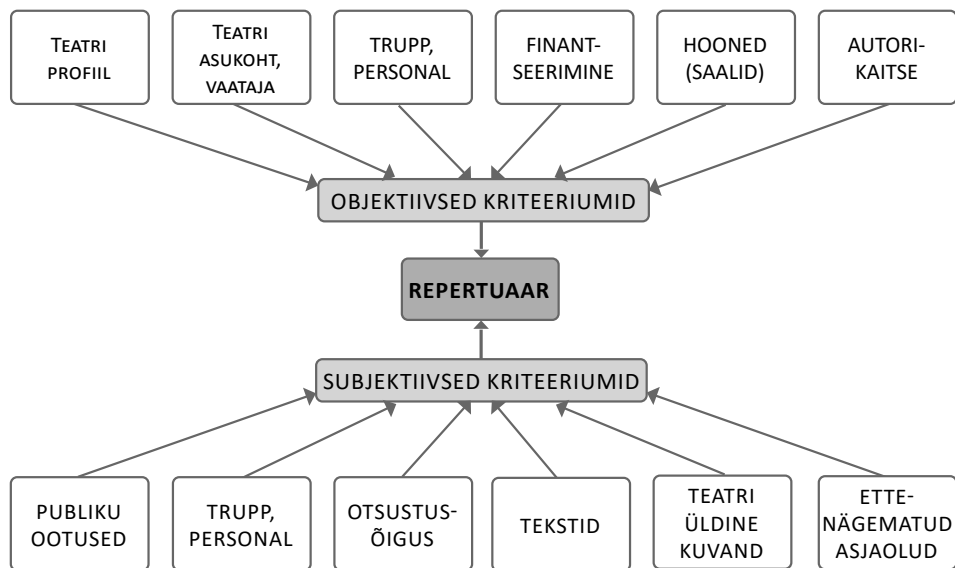
Ühtlasi näeme, et iga allvälja determineerivad mõttelised jõujooned (skeemil esitatud nooltena) suhestuvad teiste allväljadega: kõik ühes tulbas paiknevad allväljad on omavahelistes seostes, kolmel juhul jooksevad ühendavad nooled ka kõrvaltulba allväljadeni. Ehk siis üht tüüpi esituskohad (*resp.* teatrihooned ja muud mängupaigad) eeldavad teatud tüüpi ja hulka kunstiteoste (*resp.* teatrilavastuste) sünni, potentsiaalse sihtrühma suurus ja vajadused tingivad teatud esteetilisi valikuid, kunstide (*resp.* teatri) ühiskondlik positsioon mõjutab kunstiteoste (*resp.* teatrilavastuste) jõudmist erisuguste sotsiaalsete gruppideni. (Van Maanen 2009: 12)

Järgnevalt võtan fookusse aastatel 1986–2006 Eesti teatrite repertuaari kujundanud tegurid ja vaatlen neid Van Maaneni skeemi foonil lähemalt. Autoripoolse tähelepanekuna lisan, et Van Maaneni skeemi tuleks kindlasti võtta pigem teoreetilise konstruktsioonina, mis aitab mõista mõningaid kultuuriväljal toimuvaid protsesse suuremate üksuste kaupa. Teatri kontekstis on seega kindlasti kohasem selle skeemi abil vaadelda repertuaari kui lavastuste kogumit, aga mitte üksiklavastusi, sest tegelikult teatripraktikas võib lavastuse sünni, vahendamine ja vastuvõtt toimuda veel lugematutel eri laadi viisidel, mida sageli pole võimalik hiljem fikseerida.

3.1.1. Lavastuse loomisega seotud aspektid

Lavastuse loomist puudutavad põhilised kriteeriumid repertuaari kujundamisel on esitatud graafiliselt joonisel 4. Sellest nähtub, et repertuaari (joonise keskel) mõjutavad kahesuunalised kriteeriumid: ühelt poolt objektiivsed (joonise ülalosas), st nn paratamatu etteantusena konkreetse teatriorganisatsiooni juurde kuuluvad (näiteks teatri asukoht, hooned ja muud mängupaigad), teiselt poolt subjektiivsed (joonise allosas), st teatripoolset vabamat loomingulist tõlgendamist ja täitmist lubavad (näiteks teatri üldise kuvandi loomine või lavastamisele

tulevate tekstide valik). Teatri töötajaskond (nii kunstiline trupp kui tehniline personal) aga kuulub mõlemasse jaotusse, kuivõrd osalt on teater oma meeskonna komplekteerimises sõltumatu, osalt piiravad seda mitmed objektiivsed tegurid (eelkõige teatri finantseerimine).



Joonis 4. Lavastuse loomist mõjutavad kriteeriumid

3.1.2. Teatrihooned ja muud mängupaigad

Eelmisest epohhist oli kõigil riigiteatritel oma kindel ja „sissemängitud” suur(em) saal (mõnel teatril ka mitu mängukohta), äsjaformeerunud teatrid hakkavad kasutama rendipindu või „kodustama” mõnd vabaks jäänud mängupaika. Suuri saale (300–700 kohta) omavad G8 teatrid seisavad aga 1990ndatel kahe terava probleemi ees: esiteks on vähenev rahvastik ja inimeste kahanev teatrihuvi muutnud keeruliseks publiku leidmise suurte saalide lavastustele, teiseks ei sobi klassikalise asetusega teatrisaalid mitmete nüüdisaegsete teatrisuundade viljelemiseks, samuti on mitmed teatrihooned amortiseerunud. Peaaegu kõik Eesti teatrid elavad sel perioodil üle põhjalikumad renoveerimistööd. Olulisima muudatusena võetakse kasutusele *black box*’i tüüpi saalid, kuhu kohe koonduvad ka kunstiliselt põnevamad lavastused. Perioodi iseloomustab kindlasti uute füüsiliste ruumide vallutamine nii teatri sees kui muudes hoonetes, suveperioodil ka vabas õhus. Ere näide on aastaid vaid teatrisaali kasutanud Rakvere teater, kes esialgu kohandab teatri kõrvalhoone väikseks saaliks, kasutab mängupaikadena kolikambrit ja kohvikut ning laieneb eri hoonetesse Rakvere linnas, suviti aga lähipiirkonna atraktiivsetesse kohtadesse. Noorsoo-(Linna-)teater aga lõpetab

etenduste andmise Salme kultuurikeskuse suures saalis ja koondab kogu oma tegevuse Laia tänava väikelavadele.

1990. aastate teise poole suvelavastuste buum avastas teatri jaoks lugematul hulgal uusi ebaharilikke mängupaiku ehk nn leitud kohti: mõisahooned, linnaväljakud, jõekäärud, metsad, sood, taluõued, pargid, staadionid, endised tööstushooned jmt. Julgemalt leidis katsetamist kohaspetsiifilise teatri printsiip, kus lavastus luuakse eripärasesse ruumi (näiteks oma algse funktsiooni minetanud elektrijaama). 1990ndate algul hüppeliselt kasvanud uuslavastuste arv ongi osalt tingitud sellest, et „täitmist” vajasid uued mänguruumid.

G8 teatrite suurte saalide repertuaarivalikutes hakkavad 1990ndatel domineerima turvalised žanrivalikud ehk laiatarbekomöödia, tuntud materjali põhjal tehtud traditsiooniline lastelavastus või muusikal. Näiteks Eesti Draamateatri 1990. aasta suure saali kaheksast uuslavastusest leiame vaid kaks tõsisema tonaalsusega nimetust kuue komöödia ja lastelavastuse kõrval, 1991. aastal kolm seitsme kõrval. Pärnu teatri 1993. aasta seitsmest uuslavastusest liigitub vaid kaks draamadeks, Vanalinnastudio, kes oma algusaegadel lubas oma lavale ka tõsisemat-filosoofilisemat huumorit (Suhhovo-Kobõlini, Dürrenmatti, Rostand' loomingut), häälestub ümber ainult estradaile ja pretensioonitule meelelahutusele.

Nagu ka kriitikas peagi märgitakse, pole tegu pelgalt „territooriumi jagamisega”. Lavastajate taandumine väiksematele mängupindadele võib tuua kaasa režiimõtte esteetilise kängumise ja lavastajate käsitööoskuste mandumise suure lava formaadi võimaluste kasutamiseks. Mitmed lavastajad, kes oma loomingulise tee algul on korduvalt teinud ka suure lava lavastusi, eelistavad üha enam tõmbuda väiksematesse mänguruumidesse, näiteks Lembit Peterson (teeb sel perioodil 20 lavastust, ent vaid kaks suures saalis, neist viimase aastal 1990) või Merle Karusoo (aastatel 1995–2006 toob suures saalis välja vaid ühe lavastuse).

Peaaegu oma professionaliseerumise algusest peale on Eesti teatris olnud tavaks viia lavastusi ühest linnast teise, esitledes nii oma repertuaari teistes teatrilinnades, aga ka väiksemates asulates. 1970. aastatel kujunes Eesti suuremate teatrite vahel tava vahetada oma maju uudisrepertuaari mängimiseks isegi mitme nädala jooksul, mis võimaldas Tallinna, Tartu ja Pärnu publikul ära vaadata lõvi-osa teiste suuremate teatrite lavastustest. 1990. aastatel hakkas see tava kiiresti taanduma, põhjusteks algul kütusekriis, siis suveteatri traditsiooni tekkimine (potentsiaalsete vaatajate hulk koos tegijate jõuvarudega oli suve lõpuks end ammendanud), osalt väikelinnade elanike arvu kahanemine, aga ka elanikkonna kiire autostumine, mis tagas publiku jõudmise teatrilinnadesse. Eriti otsustavalt katkestasid külalisetenduste andmise teistes linnades pealinna suuremad teatrid (Eesti Draamateater, Tallinna Linnateater), ka Tallinnas sündinud uued kooslused (teater NO99, Theatrum, Von Krahli teater) keskendusid pigem kodusaalis mängimisele. Vaatlusaluse perioodi lõpuks ongi jäänud mööda Eestit ringi liikuma õieti kaks professionaalset teatrit, Rakvere teater ning Vana Baskini teater, samuti valdavalt meelelahutuslikku repertuaari pakkuvad väiketrupid (Monoteater, Comedy Productions).

Niisiis teatri geograafiline asukoht, tema maja(d), saalid ja teised potentsiaalsed mängukohad ning teatrisaalide suurus määravad ära teatri ja publiku suhted ning seeläbi mõjutavad ka repertuaarikujundust.

3.1.3. Trupi potentsiaali kasutamine

Mõistagi on üks repertuaari koostamise keskseid printsiipe trupi võimalikult mitmekülgne kasutamine, ilmselgelt arvestatakse nõudliku suurrolli puhul kohe ka võimaliku osatäitjaga. Teisalt dikteerib püsitrupi vorm teatritele vaikimisi kohustuse pakkuda tööd kõigile teatri palgal olevatele näitlejatele. 1990ndatel kehtestatav tähtajaliste lepingute süsteem võimaldab teatritel siiski varasemast enam kujundada trupi vastavalt oma vajadustele, st moodustada soolt, vanuselt ja tüübilt erinevaist näitlejaist koosnev trupp võimalikult eripalgelise repertuaari mängimiseks. Ajastu tendents on kindlasti näitlejate vabam liikumine teatrite vahel, samuti eelistab üha enam näitlejaid vabakutselise staatust. Teatrid mõistavad ruttu, et külalishäälsetena ilmuvad uued näod ja nimed aktiveerivad vägagi publiku tähelepanu, samas piiravad külalishäälsete kasutamist majanduslikud võimalused, samuti muudab külalishäälsete kutsumine keeruliseks etenduste planeerimise.

Kindlasti on üksikutel juhtudel repertuaarivaliku printsiibiks olnud mitte lavastaja isiklik huvi või vastava sihtrühma „lünk” repertuaariplaanis, vaid vääriskat rolli vajav näitleja, st materjal valitakse konkreetsest näitlejast lähtudes. Siiski leiavad vanemad lavajõud, et varasemaga võrreldes arvestab teater repertuaari valides palju vähem konkreetsete näitlejatega. Näiteks on mitmes intervjuus seda mõtet väljendanud Ita Ever: „[Varem] teatris mõeldi, et meil on need ja need näitlejad, peaksime valima tükke nende ja nende näitlejate jaoks. See hoiak on kahjuks taandunud. [---] Niisugust asja, et arvestataks koosseise ja näitlejate rakendatust, ei ole.” (Ever 2015: 29)

3.1.4. Otsustusõiguse koondumine kunstinõukogudelt kunstilise juhi pädevusse

Kui Nõukogude perioodil oli teatrites käibinud nn jagatud vastutuse mudel, kus majanduslik-administratiivse poolega tegelev direktor ja teatri kunstilise taseme eest vastutav kunstiline juht omasid võrdset otsustusõigust (mis reaalsuses võis kaasa tuua ka suuri konflikte ja mitteparteilasest kunstilise juhi allutamist administratiivsete vahenditega parteilasest teatrijuhi ees), siis taasiseseisvunud Eestis hakati kasutama praktikat, et kultuuriministeerium nimetas ametisse teatri direktori (uuemal ajal teatrijuhi), kes võttis tööle kunstilise juhi. (Vanemuises kui mitmeliigilises teatris kolm kunstilist juhti; Viller 2004: 73–74) Seega, formaalselt võttes muutus kunstiline juht nüüd alluvaks, kuid jagatud vastutuse asemel tekib selgepiirilisem vastutusala, mis võimaldab peanäitejuhil (uuemal ajal võetakse käible ka nimetused kunstiline juht või pealavastaja) keskenduda ainult

kunstilistele küsimustele, samuti võib ta ise otsustada, kas ja millist nõuandvat organit (kunsti- või loomenõukogu vmt) ta enda kõrvale vajab. (Riiklike sihtasutustena töötava teatri tegevust kontrollib sihtasutuse nõukogu, kes kinnitab ametisse teatrijuhi.)

Vaadeldava perioodi jooksul toimubki kunstinõukogude otsustusõiguste kandumine kunstiliste juhtide pädevusse, ehkki kunstinõukogud (kuhu kuulub nii teatri töotajaid kui ka inimesi väljastpoolt organisatsiooni) enamikus teatrites siiski eksisteerivad ja nende ülesandeks lisaks repertuaariplaani kinnitamisele on ka uuslavastuste nn kontrollvaatamine enne publiku ette jõudmist (üksikutel juhtumitel on kunstinõukogu saatnud lavastuse proovisaali tagasi „järelküpsema” või soovitanud teatril konkreetset nimetust üldse mitte repertuaari võtta).

Sõltuvalt teatrijuhust on loomenõukogu otsustusõiguse määr olnud üsnagi erinev: alates suhteliselt formaalsest repertuaariplaani kinnitamisest kuni põhjalikuma avaliku diskussiooni ja hääletamiseni. Levinud tava on, et repertuaari kujundamisel ei osale kogu loomenõukogu koosseis, uuslavastuste plaani esitab kunstiline juht, kes nn nõuandva häälena on kasutanud mõningaid kolleege (koosseisulised lavastajad, dramaturg, peakunstnik, muusikajuht, turundusjuht vmt). Kunstilise juhi olulist rolli repertuaari kujundamisel on toonitanud oma doktoritöös ka Rakvere teatri aastate 1985–2009 repertuaari uurinud Ott Karulin:---/ just kunstiliste juhtide võimalused teatri kunstiliste väärtuste süsteemi suunamiseks isiklikest maitse-eelistustest lähtudes on kõige suuremad.” (Karulin 2013: 30)

Kunstilise juhi suurema otsustusõiguse on tinginud ka uute eritüübiliste teatrite teke. Erateatri juht mõistetavalt võib arutada oma teatri repertuaarivalikut suurema kolleegiumiga, kuid ei ole selleks ka kuidagi kohustatud. Samuti oleks väiketeatri puhul ebamõistlik, kui repertuaari kinnitamiseks moodustataks eraldi organisatsioon. Mõistagi on igal, ka kõige karismaatilisel ja suveräänsemal Eesti teatrijuhil (näiteks Tiit Ojasool) oma lähemate kaastööliste ja partnerite võrgustik, kelle peal oma ideid ja kavatsusi katsetada, kuid sel juhul on tegu pigem mitteformaalse inimeste ringiga, mitte institutsiooniga, kes esitaks teatrijuhile elluviimist ootava tegevuskava.

1990ndatel vahetuvad peaaegu kõikides Eesti teatrites kunstilised juhid, mõnes teatris ka korduvalt. Kui mõnel pool märgib kunstilise juhi vahetus uut arenguetappi (näiteks 1992. aastal Elmo Nüganeni alustamine Noorsooteatri/Linnateatri juhina või 1996. aastal Üllar Saaremäe astumine Rakvere teatri kunstilise juhi ametisse), siis teisel kujuneb see probleemseks protsessiks, mille tagajärjel jõuavad teatri sisepinged ajakirjanduse veergudele (Linnar Priimäe tegevus Vanemuise kunstilise juhina 1990–1993, Merle Karusoo tegevus Eesti Draamateatri kunstilise juhina 1998–1999). Repertuaari kujunemise seisukohalt mängib see kaasa sedavõrd, et uue juhi tulekuga ei pruugi enam kehtida kõik varasemad plaanid (näiteks kokkulepped lavastajatega) ning uus repertuaariplaan tuleb kokku panna ülikiiressi. Näiteks 1999. aastal Merle Karusoolt teatrijuhtimise üle võtnud Priit Pedajas tunnistab ajakirjandusele: „Me tegeleme tulekahju kustutamisega. Tavaliselt on hooaja lõpus järgmise hooaja repertuaar kokku pandud, aga meil hetkel mitte. Ühtegi esietenduse kuupäeva pole kokku lepitud, näitlejatel pole ühtegi tööd teha.” (Tali, Piret 1999)

Kuigi kunstilisel juhil oli repertuaari koostamisel otsustav roll ka Nõukogude ajal, siis range tsensuuri ja kultuuriasutuste hierarhilise juhtimise kadudes isesisvas Eestis saavad tema esteetilised ja maailmavaatelised tõekspidamised ja kunstilised otsused uuslavastuste valikul määravaks.

3.1.5. Autorikaitse piirangud

18. mail 1995. aastal võttis Eesti Vabariigi riigikogu vastu Berni kirjandus- ja kunstiteoste kaitse konventsiooniga ühinemise seaduse. See seadus on maailmas intellektuaalse omandi avaldamispõhimõtteid reguleerinud juba 1886. aastast ja ka Eesti Vabariik kuulus 1927. aastast selle seaduse legitiimsust tunnustanud riikide hulka, seega oli nüüd tegemist õieti taasühinemisega. Teatrite kontekstis seisneb seaduse sisu tõigas, et kõigi teatrilavastuses kasutamist leidvate varem loodud teoste (tekstide, muusika, filmi, vähemal määral ka koreograafia ja kujutava kunsti) kasutamine eeldab nende teoste autorite eelnevat nõusolekut ja tasustamist. Seega tekib lavastuste eelarvesse uus rida, mis mõne mitmeliigilavastuse puhul (kus tuleb tasustada helilooja, libretisti, dramatiseerija, tõlkija, laulutekstide autori jne looming) võib kujuneda üpris mahukaks.

Ilmselgelt hakkas seadus vägagi mõjutama teatrite valikuid repertuaaripildi koostamisel: mitmete rahvusvaheliste menukate hulka kuuluvate teoste autoriõiguste omandamine ei olnud Eesti teatritele enam taskukohane. Esimesed kaasused, mil autorikaitse seadus sekkus teatri repertuaari, toimusid juba 1990. aastate alguses, näiteks tuli autori nõudmisel kustutada Rakvere teatri repertuaarist Ingmar Bergmani „Stseenid ühest abielust” (esietendus 1989). Ajakirjandusse jõuab mitu juhtumit Nukuteatri töömailt, kus tõuseb segadus mitme lastekirjanduse klassikasse kuuluva teose autoriõigustega („Kunksmoor”, „Muumitrollid”). Eriti kahetsusväärset õppetlik on Vanemuise teatris 1995. aastal juhtunu: koreograaf Dmitri Harchenko toob lavale kolmest lühiballetist koosneva balletiõhtu „Pühendus”, neist viimane osa põhineb Andrew Lloyd Webberi muusikalil „Cats”. Viimasele hetkele jäetud autoriõiguste hankimine ei anna loodetud tulemust ning teater on sunnitud väljakuulutatud esietenduse ära jätma. (Kivisildnik 1995) Vastavat luba ei õnnestu teatril saada ka hiljem ning balletiõhtu (pealkirja all „Konserv”) jõuab vaatajate ette alles aasta hiljem, selle viimases osas kasutatakse Webberi helindite asemel Margo Kõlari muusikat.

3.1.6. Kohustuslik repertuaar – repertuaari koostamine kui valmisvormelite täitmine

Märksõna *kohustuslik repertuaar* kuulus orgaaniliselt nõukoguliku teatrimudeli juurde. Teatrid olid kohustatud tegema nn tähtpäevalavastusi näiteks oktoobri-revolutsiooni aastapäevadeks või NLKP järjekordse kongressi puhul. Üleliiduline autorikaitse ühing (VAAP)⁸ saatis teatritesse soovitusnimekirju näidenditest, mis sobiksid vastavatesse lahtritesse. Tunduvalt loomungulisemaks aktsiooniks olid üleliidulised sotsialismimaade (Poola, Ungari, Tšehhoslovakkia) dramaturgia festivalid, mille raames jõudis Eesti lavale põnevaid mängimata autoreid ning valmis mitu teatrilukku läinud lavastust (Madáchi „Inimese tragöödia”, Andrzejewski/Toominga/Heinsalu „Polonees 1945”, mõlemad Vanemuises, vastavalt 1971 ja 1976).

Teatripraktikute tunnistust mööda olid võimalused mõnd üleliidulist tähtpäeva või NLKP kongressi ära märkida siiski küllalt avarad. Näiteks on Endla kauane peanäitejuht Ingo Normet meenutanud, et üks võimalus tähtpäevalavastuste rubriiki täita oli tollal Pärnu teatris töötanud Priit Pedajase „kodanikulaulude” õhtutega („Tolmust ja värvidest”, 1982; „Öölaulud”, 1987), millega tähistati vastavalt NLKP Keskkomitee pleenumi toimumist või suure oktoobri 70. aastapäeva. (Normet 2017)

Koos nõukogulike kontrollimehhanismide taandumisega kaob teatritel mõistagi ka kohustusliku lavastuse tegemise surve. Samas tunnistavad näiteks mitmed G8 teatrite juhid, et repertuaari kujundades eksisteerivad teatavad nišid või lahtrid, mis tuleb täita, põhjuseks loomulikult majanduslikud kaalutlused. Üldjuhul käib jutt komöödiast ja lastelavastusest, mis peavad igal hooajal esindatud olema. Rakvere teatri kunstiline juht Üllar Saaremäe on neid ühes intervjuus nimetanud „kaheks kindlaks sadamaks”: „Me võime nuputada ühte- ja teistpidi ja mõelda ennast nii suureks kui tahame, aga kui lastekat ei ole ja kui meil ei ole suurt saali täitvat lugu, siis me võime lihtsalt kriipsu peale tõmmata nii mõnelegi [Harold] Pinterile.” (Karulin 2013: 173) Draamateatri lavastaja Priit Pedajas (kes saab 1999. aastal sama teatri kunstiliseks juhiks) toob ühes 1996. aastal antud intervjuus võrdluseks oma eelneva töökogemuse Pärnu teatris ning nimetab komöödiaid ja lastelavastusi „kohustuslikeks asjadeks”: „Pärnus üht telgjoont pidi liikudes ei olnud mingi vaev [---] kõrvalt teha ka kohustuslikke asju, komöödiaid ja lastelavastusi.” (Visnap 1996: 62) Mitmekordse teatrijuhi kogemusega Jaak Allik on ühes oma kirjutises esitanud hooaja võimaliku ideaalmudeli näite järgmiselt: „Arukas teatrijuht oskab [---] repertuaari valida selliselt, et oleks midagi nii laiale vaatajale kui ka eliitpublikule, et oleks, mida mängida külaklubis ja ka midagi, millega rahvusvahelisele festivalile sõita.” (Allik 2006a)

Teistsuguste dilemma ees seisavad aga väga kindlat profiili või sihtrühma evivad vabaturpid, sest publiku harjunud ootused panevad repertuaarivalikule vägagi selged piirid, mille eiramist tajub vaataja valulikult. Näiteks üritab Nuku-teater pidevalt lانسseerida sõnumit, et nende egiidi all ei mängita mitte ainult

⁸ Всесоюзное агентство по авторским правам.

(sirmi)nukulavastusi ega ainult lapspublikule, täiskasvanud vaatajaga üritab kontakti leida ka Tartu Lasteteater. Silma torkab, et selgelt väljakujunenud ootustega (klassikaline komöödia ja estraad) vaataja on ka Vanalinnastuudio ja selle teatri harvad katsetused teistsuguse esteetilise lähenemise pakkumisel (näiteks Vitraci „Victor ehk Laste võim”, lav Jaan Tooming, 1998) kaovad mängukavast kiiresti.

2001. aastal tõuseb teemaks Eesti Draamateatri ja Vanalinnastuudio ühendamine, loodavast institutsioonist võiks saada Eesti rahvusteater (väiksemas mastaabis on Draamateatri rahvusteatriks nimetamist arutatud juba 1995. aastal). Draamateatri kunstiline juht Priit Pedajas on ideed toetav, Vanalinnastuudio juhtide suhtumine on aga ettevaatlik, ka (meediasse jõudnud) üldsuse hoiak on pigem ettevaatlik ja peagi ideest loobutakse. Uuesti kerkib rahvusteatri loomine üles 2007. aastal, kui sellele tiitlile pretendeerivad nii Eesti Draamateater kui Vanemuine, kuid needki diskussioonid hääbuvad. Mõttevahetustes kerkib üles teema, kuidvõrd peaks rahvusteatri tiitel mõjutama teatri repertuaarivalikuid, kas tekivad nn riiklikud tellimuslavastused või aunimetusega vaikimisi kaasnevad kohustuslikud nišid, näiteks rahvusklassika või omadramaturgia, mille osakaal on teatrile paratamatu etteantusena fikseeritud. 1995. aastal Draamateatri direktorina töötanud Margus Allikmaa vaidleb resoluutselt vastu arvamusele, nagu peaks rahvusteater mängima (põhiliselt) rahvusdramaturgiat, öeldes, et prioriteediks peab olema väärt-dramaturgia. (Sisask 1995)

3.1.7. Ootamatused, ettenägematud asjaolud

Repertuaari koostamise kontekstis vajaks eraldi väljatoomist, et teinekord võivad teatri tööplaanidesse sekkuda ka mingid objektiivsed asjaolud (haigused, traumad, muudatused lavastaja loomingulistes plaanides, trupi loominguline ebaklapp vmt), mis sunnivad kavatsusi käigu pealt muutma, st asendama ühe uuslavastuse (või lavastaja või väljakuulutatud peaosatäitja) teisega. Kuna teatritel on ammu tava hooaja algul oma plaane meedias tutvustada, on nüüd tegu justkui vaataja petmisega – ta jääb ilma lubatud tootest. Kõige aredamalt võimendub avalikkuses 1997. aastal Draamateatris aset leidnud juhtum, kus trupp otsustab mõned nädalad enne esietendust trupis tekkinud loominguliste vastuolude tõttu katkestada töö Shakespeare'i „Hamletiga”, mille peale ajakirjanik Peeter Tali süüdistab teatri kunstilist koosseisu maksumaksja petmises. (Tali, Peeter 1997)

Leidub ka juhtumeid, kus lavastaja ise otsustab ühel hetkel vahetada ühe materjali teise vastu. Näiteks Eesti Draamateatri hooaja 2003/2004 avalikustatud plaanides seisab Tiit Ojasoo lavastusena Leon Katzi „Kolm sarvekandjat”, mille planeeritud esietendus peaks toimuma 10. märtsil 2004 (Laasik 2003b), selle asemel esietendub Ojasoo lavastuses 8.oktoobril 2004 hoopis Shakespeare'i „Julia”. Nimetada on ka juhtumeid, kus lavastus siiski jõuab publiku ette, kuid teatrisisesel (kas lavastaja, trupi või kunstinõukogu, täpsemat selgitust avalikkusele ei anta) otsusel pärast paari mängukorda kustutatakse repertuaarist. Näiteks kaob 1992. aastal peale kolmandat mängukorda Eesti Draamateatri kavast Rostandi „Romantikud”. (lav Raivo Trass, vt Kulli 1992)

Sissejuhatavas osas sai välja toodud, et terminit *repertuaar* võib kasutada ka ühe teatripraktiku loomingulise biograafia iseloomustamiseks, mis väljendub sõnapaaris *isiklik repertuaar*, st ühe isiku esitatud või lavastatud vms tööde nimestik. Lavastaja *isiklikust repertuaarist* rääkides viidakem ka selle protsessi loomingupsühholoogilisele aspektile. Üldjuhul kirjeldavad lavastajad oma materjalivalikut kui sügavalt intuiitiivset protsessi, kus osadust ühe või teise dramaturgilise materjaliga ei olegi võimalik ratsionaalselt seletada. (Evald Hermaküla: „Valik on /---/ ikka olnud intuiitiivne ja väga raske on kirjeldada seda protsessi või seda hetke, millal üks näidend muutub nii ligitõmbavaks /---/, et sa võid temaga hakata proove tegema.” (Hermaküla 2001: 51) Nii pole ka Eesti teatrites harvad juhud, kus lavastaja soovib juba plaanidesse võetud lavastuse asendada mõne teisega või siis hoopiski lavastamisest loobuda. Peanäitejuhi ülesandeks on sel juhul tagada teatri plaanipärase töö jätkumine, mis võib kaasa tuua ka juhuslikke (sund)valikuid repertuaaripildis.

3.2. Lavastuse loomisega seotud aspektid

3.2.1. Teatrihooned ja muud mängupaigad

Teatrite võrk on üle Eesti jagunenud üpris ebaühtlaselt, ent siiski loogiliselt ja optimaalselt. Kutselist teatrit omavaid linnu on Eestis 2006. aastaks kümme. Lisaks Tallinnale, Tartule, Viljandile, Pärnule ja Rakverele muutuvad siin vaadeldud perioodil teatrilinnadeks ka Kuressaare (Kuressaare Linnateater, asut 1999), Võru (Võru Teatriateljee, tegutses 2000–2008), Narva (teater Ilmarine, asut 1989) ja Jõhvi (teater Tuuleveski, asut 1993). Tartu muutub ajuti mitmeteatrilinnaks: lisaks Vanemuisele tekivad uute kooslustena Tartu Lasteteater (tegutses 1989–2000), Tartu Teatrilabor (tegutses 2000–2003) ning suvekuudel mängiv Emajõe Suveteater (asut 1996). Tallinnas tegutseb aastal 2006 koguni üheksa pidevalt etendustegevusega tegelevat teatrit (Rahvuskooper Estonia, Eesti Draamateater, Tallinna Linnateater, Vene Teater, Theatrum, VAT-teater, Von Krahli teater, Nukuteater, NO99), lisaks vähem regulaarselt etendusi andvad vabatrupid. Selline paljus on ajendanud pealinna teatrivõrku kõrvutama New Yorgi omaga, kus eristuvad Broadway (Estonia ja Draamateater; Linnateater), *off*-teatrid (NO99, Von Krahli teater, Theatrum, Vene Teater, Nukuteater) ning *off-off*-süsteemi (Kanuti gildi saal) teatrid. Teatritegemise algusest peale on Eestis kehtinud tava, et teatritegemiseks kasutatavad hooned paiknevad linna keskel, ja suures osas jätkavad seda tava ka uued teatrid.

Oma mastaabilt, truppide suuruselt ning uuslavastuste arvult on Eesti teatrid üpris eripalgelised. Ka mitmed 1990ndatel alustanud uued teatrid (VAT-teater, Von Krahli, Theatrum) on jõudnud uue sajandi alguseks oma loomingulise käekirja välja kujundada ning liiguvad valitud suunas jõudsalt edasi.

Lihtsam on võrrelda maakonnalinnade G8 teatrite olukorda, juba 1980. aastate lõpust peale on nad pidanud mitmel põhjusel (nende asukohalinnade elanikkonna vähenemine, vaba aja sisustamise uued võimalused jne) seisma silmitsi kahane-

vate publikuarvudega. Seega asetus G8 teatrite ette ülesanne optimaalselt ühendada repertuaaripildis loominguilise koosseisu soovid publiku ootuste ja trupi võimalustega (pärast koosseisude kokkukuivamist ei saanud maakonnateatrid endale lubada suuremate koosseisudega projekte), minetamata sealjuures ka kunstiliste riskide (*resp.* altmineku) võimalust.

Aeg on näidanud, et maakonnateatrite ellujäämise on kindlustanud eelkõige ülipõhjalikult läbi kaalutud repertuaaripoliitika, milles elitaarsem ja rahvalikum pool on täpselt doseeritud tasakaalus ning pigem avatult kogukondlik kui suletud kunstitempli kreedo. Nii mõnigi katse juurutada väiksemate linnade teatrites avangardsemat kunstikeelt päädis majandusliku kollapsiga (näiteks Peeter Jalaka Rakvere teatri kunstilise juhtimise ajal aastatel 1994–1996 või Andres Noormetsa Ugala kunstiliseks juhiks olekul aastatel 1999–2000), sest kohalik vaatajate kogukond ei leidnud enam teatriga kontakti.

Kas oma repertuaari koostamisel on eelisseisus suuremad või väiksemad teatrid? Tundub, et omad plussid-miinused on mõlemal. Kindlasti võimaldab väiksem teater paindlikumat planeerimistsükli, samuti pakub repertuaari väiksem maht võimalust luua teatrile terviklikumat-ühtsemat kuvandit – sel foonil eristuvad paremini ka (vähemalt esmapilgul) üllatavad valikud, näiteks paljude tegelastega Shakespeare'i tragöödiad (väikestes saalides mängivates) väiketeatrites („Torm” ja „Henry V” VAT-teatris, „Richard III” Salong-teatris) või klassikaline ballett ja ooper avangardteatris („Luikede järv” ja „Võluflööt” Von Krahli teatris). Mõistagi saab väiketeater hoida samal ajal mängukavas vaid piiratud arvu nimetusi, üks osa väiketeatreid (Von Krahli teater) hoiabki jooksvas repertuaaris vaid üht-kaht nimetust.

Suurema teatri mängukava koosneb üldjuhul paariteistkümnest lavastusest, mis tagab publikule avarama valikuvõimaluse, samuti püsivad lavastused üldjuhul pikemat aega mängukavas ning proovi- ja planeerimistsüklid on pikemad. Viimane asjaolu on ehk omal kombel ka pikendanud lavastuste eluiga, sest kui lavastuste ülikiiire rotatsioon kustutab nimetused ühismälust kiiresti, siis mitmekuine eelteave (mõnikord ka väga suurejoonelise visuaalse reklaamikampaania) võib hoida seda nimetust pikemat aega potentsiaalsete vaatajate teadvusfoonil. Ka üksik ebaõnnestumine, mis üldises repertuaaripildis lahustub, ei pruugi hooaja mitme(kümne) uuslavastuse taustal mõjuda ülearu dramaatiliselt.

3.2.2. Turundamine, müük, reklaam

Turunduslikus aspektis on muutused eelmise perioodiga võrreldes põhimõttelised. Kui varem pöördus teater oma vaataja poole vaid lakoonilise müürilehe ja ajaleheteate vahendusel (lisaks mõned eriüritused märtsi kui teatrikuu raames vmt), siis turumajanduse tingimustes muutus teatireklaam osaks tootereklaamist, mille eesmärk on muuta toode (*resp.* teatrietendus) prestiižseks kaubaartiklik. Ilmekaks näiteks mõtteviisi muutusest on teatriplakatid, mille disainis tõusis selgelt esile reklaamiv, piletit ostma kutsuv funktsioon (tuntud näod, intrigeerivus). Teatritesse tekivad endisaegsete administraatorite asemele turundusosakonnad, suhtekorral-

dajad, pressiesindajad. Hakatakse korraldama reklaamifunktsiooni täitvaid eri-üritusi (kohtumised, publikupäevad, teatrilaadad jne). Ühiskonna järjest süvenev sotsiaalne kihistumine sunnib teatreid pöörama tähelepanu publiku eri segmentidele, nii tekivad erinevad sooduspiletite süsteemid. Turundusvalla terminid *imago*, *bränd*, *kuvand*, *slogan* hakkavad järjest enam kõlama ka teatri kontekstis. Kõnealune nihe leiab äramärkimist ka teatriteoreetilistes kirjutistes, kus leitakse, et teatrist on hakatud rääkima pigem „teeninduse ja tarbimise keeles, mis on nüüdseks normaliseerunud mitte ainult rahavooge juhtivate ametnike, vaid teatrijuhtidegi kõnepruugis. Selles keeles on vaataja tarbija ehk klient /---/, lavastused on kasulikud või kahjulikud tooted, teatri edu esimeseks tingimuseks on korralik imago, mille loomise eest hoolitsevad reklaami- ja müügiosakonnad. Turu terminitega pressitakse teatrit vaikselt ja visalt kultuurilise teeninduse, kui mitte meelelahutustööstuse raamistikku.” (Epner, L. 2003: 40)

Dramaturg, lavastaja ja kriitik Ivar Põllu leiab, et teatrilavastuse puhul on muutunud oluliseks väärtuskriteeriumiks veidra konnotatsiooni juurde saanud *huvitavus* (vrdl *üldhuvitav ajakiri*) ning teatri ja publiku kommunikatsioonis hakanud üleliia domineerima lavastuse nn lisaväärtus (erilised etenduspaigad, bränditooted, presenteerivad teemaüritused), seega turunduslik aspekt. „Tihti juhtub aga nii, et õnnestunud müügikontseptsioon jätab lavastuse iseväärtuse ehk sisulise headuse varju, sest algusest peale on esiplaanile lükatud aktsente, mis on sisulisest küljest sekundaarsed, huvitavuse poolest aga primaarsed.” (Põllu 2002)

Nagu kogu reklaamivaldkond, hakkab ka teatrireklaam sajandivahetuseks professionaliseeruma. Katrin Maimik on esile toonud „kultuuritoote” avaramat tähendusvälja pelgalt ühe lavastuse või teatri kui kvaliteedimärgi reklaamimisest: „Selle taga peab olema oma lugu, asja saamise või olemise mütoloogia.” (Maimik 2013: 60) Järjest enam hakatakse rääkima kultuuri tarbimisest, tekivad mõisted *kultuurimajandus* ja *kultuuri turundamine*. Üks esimesi eesti keelde tõlgitud vastava valdkonna käsiraamatuid, 2005. aastal ilmunud Bonita M. Kolbi „Kultuuri-turundus” sedastab otsesõnu: „Kui [kultuuri]organisatsioon tahab oma kunsti esitamiseks püsima jääda, tuleb teha mõningaid tarbijate nõudmisi arvestavaid kompromisse.” (Kolb 2005: 9)

Võis tajuda, kuidas teatrid (ja ka laiem avalikkus) kompasid piire, kustmaalt võib teatriorganisatsioon olla avatud muudele meelelahutustööstuse harudele (1990ndate alguses eemaldatakse avalikkuse ja teatri töötajate surve Vanemuise fuajeesse paigutatud mänguautomaadid). Samas antakse endale täiel määral aru, et reklaami ja turunduse võimalusi kasutamata ei ole teatrite funktsioneerimine võimalik. „Reklaam on ju ka kunst? Marketing ja suhtekorraldus ka? Miks ei võiks teatrit XXI sajandil vaadelda kui lavakunsti ja kontorikunstide sünteesi?” (Põllu 2002)

Ühiskonnas siiski visalt juurduv mõttemall, nagu peaks tulevikuühiskonnas olema koht vaid end ise ära majandaval kultuuril, kohtab reaktsioone nii teatrisiseselt kui ka laiemalt kultuurivallaga seotud inimestelt. Põllu märgib: „Ellujäämine toimub teatrites projektipõhise mõtlemise ehk kaubamärkide male jõujoontes. Lõpuks on kogu repertuaarikoostamine kui kaubamärkidega kalkuleerimine. Tulem võib olla graafiliselt muljetavaldav, aga seestpoolt tühi.” (Paaver,

Põllu 2005: 24) Kunstiteadlase Karin Hallas-Murula sõnul: „Kui teatrid, muuseumid, kunstisaalid ja teised kultuuriinstitutsioonid sätivad end keskmise enamus järgi või hakkavad oma publikusse suhtuma sama alahindavalt nagu ajakirjandus, mis täpselt teab, mis „rahvale müüb” ja mis „peale ei lähe” või – veelgi hullem – nagu poliitikud, kes räägivad rahvaga nagu lastega, hästi selgelt ja endast suuri pilte näidates, siis sulgevad intellektuaalid vaikselt enda järel teatrite ja muuseumide ukseid ja ei tule enam tagasi.” (Hallas-Murula 2006)

Pole kahtlust, et meedias tõstatunud teema – kus on piir, mil kunstiasutus madaldub oma vaataja soove täitva meelelahutaja rolli? – leiab arutlemist ka teatrite tagatubades. Repertuaari planeerimise seisukohalt võib selle taandada küsimusele, kas ja mil määral peaks teater püüdma tunduvalt ja turvaliste valikutega ära arvata oma vaataja ootusi ning mil määral olema üllatav, ootamatu, provokatiivne. Nõukogude perioodiga võrreldes lisanduvad nüüd repertuaari planeerimise senistele kriteeriumitele (lavastajate eelistused, trupi koosseis vmt) veel kaks lisategurit: kes on selle lavastuse vaataja ja millised võimalused on seda lavastust reklaamida, st muuta meediasündmuseks? Aastatel 2002–2009 Ugala kunstilise juhina töötanud Peeter Tammearu on seda protsessi kirjeldanud selliselt: „Igal asjal peab olema mingi konks, mingi pätkel, mingi vigur, mispärast just see esietendus on eriline ja pilkupüüdev, miks just seda peaks vaatama: kas külalisstaari nimi või skandaalne autor või Olustvere loss või nelisada näitlejat korraga laval.” (Tammearu 2004: 9)

3.2.3. Teatri imago, lavastuste rotatsioon

Teatri imago või kuvand (lihtsamalt öeldes oma nägu) on kahtlemata komplitseeritud nähtus, milles ühinevad teatriorganisatsiooni repertuaar ja koosseis (kuvandis mängivad tavaliselt kaasa kaks-kolm „esindusnägu”), aga ka materiaaltehnilised võimalused (oma hoone või rendipind), asukoht (suur- või väikelinn) ning teatriväljasisene positsioon (preemiad, publiku huvi, kriitikute tunnustus). Kindlasti on siin eriolukorras G8 maakonnalinnade teatrid, kellel piirkonna ainsa professionaalse teatrina lasub kohustus pakkuda „igaühele midagi”, mis muudab keeruliseks ühtse kuvandi või oma näo loomise. Juhtudel, kui see ühtne imago ka tekkis, siis pigem pejoratiivse varjundiga. Ehkki näiteks Pärnu teatris valmisid 1980. aastatel ka mitmed kaalukad, Eesti teatriloo märgilised lavastused, kinnistus sellele teatrile samal ajal vähenõudliku meelelahutusteatri kuvand. „Pärnu teater on kujunemas jõukaks, rahumeelseks, suhteliselt heamaitseliseks kommertsteatriks mõõdukate reveranssidega maarahvale ühelt poolt ja probleemsetest ihkavatele juhukülalistele teiselt poolt. Alati plaanitav ja mitte kunagi tõsiselt etteheiteid põhjustav.” (Karusoo 1985: 100)

On omaette keeruline teema, kui kiiresti või mis põhjustel võib ühe teatri kuvand teiseneda. Riiklikest teatritest elas vaadeldava perioodi suurima kuvandi muutuse üle ilmselt Rakvere teater. Peaaegu sulgemise äärel oleva teatri juhtideks tulevad 1996. aastal Indrek Saar ja Üllar Saaremäe. Uued energilised tegijad, aga ka oskuslikult valitud repertuaar (otsingulise ja klassikalisema teatri täpne

doseerimine) ja avatud suhtlemine meediaga kujundavad Rakvere teatrile kiirelt „väikse, aga tubli” teatri kuvandi, mida ei väära märkimisväärselt ka mõned kunstiliselt kahvatumad hooajad. Ott Karulin oma doktoritöös on Rakvere teatri kujunemist uute juhtide esimestel hooaegadel defineerinud märksõna *kompromiss* kaudu, sealjuures koguni kaheastmelise kompromissprotsessina: „ /---/ ühelt poolt teatrikollektiivi maitse-eelistuste kompromiss riigi väärtuste süsteemiga ning teisalt kompromiss olemasoleva publiku maitse-eelistuste ning potentsiaalse publiku eeldatud maitse-eelistuste vahel.” (Karulin 2013: 63)

Tavalooika ütleb, et oma kuvandi loomisel on tugev edumaa teatritel, kes töötavad mõnes kindlas žanris, olles kas: 1) Eestis (peaaegu) ainus oma teatriligi viljeleja (Rahvusoper Estonia kui ainuke pealinnas repertuaariteatrina töötav ooperi- ja balletiteater, Nukuteater kui ainuke professionaalne nukuteater); 2) väga kindlale sihtrühmale orienteeritud teater (Vene Teater kui ainuke professionaalne vene keeles mängiv teater Eestis) või 3) väga selge, kindlaks kujunenud loomingulise profiiliga kooslus (teater NO99, Von Krahli teater, Theatrum, Vana-linnastuudio/hilisem Vana Baskini teater).

Teatri igapäevase repertuaari ehk lavastuste rotatsiooni valdkonnas toimus selge liikumine lavastuste eluea lühenemise suunas. Sõnalavastuste vaikimisi kehtestunud normiks kujunes 1990. aastate algul kaks hooaega – tõsi, oma eranditega, sest Tallinna Linnateatri väiksemad (st vähemat publikuhulka mahutavad) mängupinnad võimaldasid ka tunduvalt pikemat mänguperioodi, mõni maakonnateatris valminud elitaarsem lavastus aga ei pruukinud jõuda isegi kümne mängukorrani. Muret olulise rolli lühiajalisuse üle tajuti teravalt ka näitlejate seas. „Ma teen ära suure töö, pühendun sellele ja tean, et järgmisel hooajal lavastust ei mängita. [...] Tahaksin oma õnnestumisest küünte ja hammastega kinni hoida, kuid ta rebitakse mul käest ja heidetakse olematusse,” on tunnistanud Eesti Draamateatri näitleja Kersti Kreismann. (Kreismann 1997: 13–14)

Eesti Draamateater ongi 1990. aastatel uuslavastuste arvu järsu suurendamise markantseim näide: 1986. aastal valmis seal kuus ja 1987. aastal ainult neli uuslavastust, 1991. aastal aga juba 13.

1995. aastal Tallinna Linnateatri Lavaaugus esietendunud „Kolme musketäri” menu tähistas suveteatribuumi algust Eestis, mis kokku võttes hakkas kallutama Eesti teatripildi hooajalist põhimõtet, st hooaja lõpp ja algus on nüüd markeeritud üpris hajusalt. Selgelt võib tajuda, kuidas pärast sündmusterohket ja väsitavat suveteatri hooaega teevad teatrid jõupingutusi, et mängida sündmusena välja ka sügis(sise)hooaja algus.

Lavastuste põhiliikide osas on kogu perioodi vältel juhtpositsioonil sõnalavastus, mis hõlmab 60% lavastuste koguarvust. Rõhutamist vajab siinjuures lavastusliikide pakumise regionaalne kallutatus: muusikateatri žanre (ooper, operett, muusikal, ballett) on võimalik vaadata ainult Tartus ja Tallinnas, välja arvatud Estonia ja Vanemuise üksikud väljasõidulavastused või siis maakonnateatrite endi vähesed muusikali- või operetilavastused.

3.3. Publikuga seotud aspektid

3.3.1. Potentsiaalse publiku hulk, struktuur, paiknemine

Kuigi siinse uurimuse eesmärk pole publikustatistika tulemuste analüüs, on repertuaaripilt (näiteks selle roteerimissagedus, st lavastuste vaheldumine mängukavas) seotud kahtlemata ka publikunäitajatega.

Nagu juba eespool viidatud, siis hoolimata üksikutest mõõna-aastatest (1991–1992) on teatrikülastuste arv Eestis püsinud stabiilne ning jõudnud 2003. aastaks taas miljonini. Ometi kinnitavad mitmed sel perioodil tehtud publikuküsitlused, et potentsiaalse publiku käitumisstrateegiates on toimunud selged muutused. Läbiv trend võrreldes eelmise perioodiga on see, et stabiilsena püsinud külastuste arv ei ole suurendanud teatris käivate inimeste ringi. (47% elanikkonnast ei käi üldse teatris, vt Saar Poll 2006) Seega võib väga laias laastus öelda, et teatris käib põhiliselt kaht tüüpi publikut: püsivaataja, kes vaatab ära pea kõik teatrite poolt pakutava, ja juhuvaataja, kes satub teatrisse kord või paar aastas. Näiteks Eesti Draamateatri 1995. aastal tehtud publiku-uuring kinnitas, et nimetatud aastal liigitus tervelt 56% publikust „harvade teatrikülastajate” alla. (vt Lillepuu 1997: 15) Sellisest tulemusest peegelduv publikupoolne indifferents – üks osa vaatajaskonnast vaatab leplikult ära kõik pakutava, teine osa satub teatrisse pigem juhuslikult – võib kergesti tekitada arusaama, nagu ajendaks inimesi teatris käima peamiselt minevikuinerts.

Asjaolu, et väheeks on jäänud nn keskmist kultuurihuvilist vaatajat, kes teiste kunstiliikide jälgimise kõrval peab tähtsaks ära vaadata ka olulisemad uuslavastused, on fikseeritud ka sotsiaalteadlaste tähelepanekutes: „Fragmenteerumine, killustumine, pakkumiste üleküllus kõigis kultuurivaldkondades koos kultuuri olulisuse vähenemisega on viinud väheste teoste ümber koondunud suurearvulise publiku asendumisele paljude võimaluste vahel killustunud väikesearvulise publikuga. Erinevate rahvarühmade kultuurilised eelistused erinevad üha rohkem, esile tõusevad erinevad maitsekultuurid.” (Lauristin jt 2017: 245) Kuna publiku-uuringuid Eestis tehakse valdavalt teatrites etenduste eel jagatavate ankeetidena, jäävad täiesti vaatluse alt välja teatris üldse mitte käiva kontingendi motiivid – kas põhjused on eeskätt korralduslikud (transport, kallis pilet, ei meeldi massiüritused vmt) või ei suuda teater kui meedium vastata nende kultuurilistele ootustele (näiteks olles intellektuaalselt liiga lihtsakoeline või, vastupidi, liiga ligipääsmatult arusaamatu)?

Suurema kultuuritarbimisuuringu sel perioodil tegi firma Saar Poll 2006. aastal (õieti oli tegu 2003. aasta tulemuste kordusuuringuga, st kasutati paljuski samu küsimusi), selle valimi suuruseks oli 1503 küsitletut. Küsitluses leidis ka teatrit puudutav osa, mis tuleb hinnata üpris üldiseks ja varasemate samalaadsete uurinutega võrreldes palju üllatuslikku ei pakkunud. Ootuspäraselt olid enim külastatud teatrid Eesti Draamateater (aasta jooksul oli külastanud 15,2% küsitletutest), Estonia (14,1%) ja Vanemuine (12,1%) ning publiku eelistused seostusid eelkõige komöödiatega (huvitatuid 86% küsitletutest), nüüdisdramaturgia (84%) ja klassikaliste näidenditega (84%). Natuke üllatavam ehk oli, et kõige vähem (42%)

tunti huvi kooliprogrammi kuuluvate teoste lavaseadete vastu. Teatrikunsti kõrget renomeed teiste kunstiliikidega võrreldes kinnitab fakt, et teatri hetkeseisu hinnati kõigist kunstivaldkondadest kõige kõrgemalt (83%), samuti see, et tervelt 64% küsitlenuist sooviks käia teatris sagedamini. Selle peamiseks takistajaks peeti liiga kõrget pileti hindu (nii vastas 54% küsitlenuist). (Saar Poll 2006)

Nullindate algul tehtud küsitlused kinnitavad, et isegi kuni 85–90% madala sissetulekuga ja väiksema haridusega inimesi on sunnitud kultuuritarbimisest (teater, kino, raamatud) majanduslikel põhjustel üldse loobuma. „Varasem Eestile iseloomulik kõrge kultuuritarbimise ja kultuurihuvide suhteliselt ühtlane jaotus erinevates rahvakihtides on meil asendumas Lääne-Euroopa riikidele omase kultuuritarbimise mudeliga, kus trükisõna ostmise ja lugemine ning teatris, kontsertidel ja kultuuriüritustel käimine on saanud eeskätt kõrgharitude ja varakate pärisosaks.” (Järve 2004: 1577)

Teatrist huvituv ja teatriskäimist endale lubada saav potentsiaalne publiku hulk paikneb üle Eesti üpris ebaproportsionaalselt. Maakonnalinnade (teatavasti on kõik Eesti linnad peale Tallinna tunnistajaiks oma elanikkonna vähenemisele) teatrid tajuvad selget survet oma repertuaari kiirendatud režiimis vahetada, sest kohalik publik jõuab uuslavastuse ära vaadata 10–20 mängukorraga. Ainsa plussina tuleb maakonnateatrite puhul arvesse fakt, et üldjuhul ollakse oma asukohalinnas ainus professionaalne teatriorganisatsioon, samuti pakuvad maakonnalinnad vähem muid vaba aja veetmise võimalusi (kinod, spordirajatised, ööklubid, meelelahutuskeskused vmt), mis kõik on turumajanduslikus ühiskonnas muutunud teatri konkurentideks.

3.3.2. Muutused kommunikatsiooni- ja retseptsioonistrateegiates

Retseptsioonistrateegiad kitsamas mõttes pole siinse töö teemaks ja seetõttu on siinkohal visandatud retseptsioon teatrile poolt modelleeritud nn mudelvaataja vastuvõtu kaudu. Kommunikatsioonistrateegiate all on silmas peetud teatrile valitud meediume ja sõnumeid oma publikuga suhtlemiseks.

Teatri ja publiku muutunud suhe ei peegeldu üksnes publikustatistikas ja jõulisemates turunduskampaaniates. Nullindatel, mil kohalikul teatril väljal eristuvad esimesed postdramaatilise teatri printsiipidel loodud lavastused ja ka suuremad teatrid võtsid oma repertuaari laiemale publikule harjumatu kunstilise koodiga projekte, võib rääkida teatud pingete kasvamisest teatri ja publiku vahelises kommunikatsioonis, mille peamiseks põhjuseks võib pidada teatris (laiemas mõttes etenduskunstides) toimunud esteetilise paradigma muutusi. Eriti avantgardsemaks liigituvate teatrile (Von Krahli, NO99) lavastuste komplitseerunud kunstiline kood hakkas vaatajalt eeldama tunduvalt aktiivsemat kommunikatsioonis osalemist ja tugevamat kultuurilist kogemuspagasit. On teada ka üksikuid juhtumeid, kus vaatajad on nõudnud teatrilt piletiraha kompenseerimist. (Näiteks 2001. aastal Estonias etendunud noorte koreograafide õhtu „Mobile nova” puhul, kuna „nähtu ei kattunud vaataja arusaamisega sellest, mis on tants” ; pikemalt vt Einasto 2002: 189)

Mitmes plaanis saab rääkida teatrite suuremast avatusest ning teatri ja tema külastaja vahelise barjääri hajumisest seda nii organisatsioonilises (publikupäevad, infoüritused, kohtumisõhtud, kostüümilaenutused, ekskursioonid teatriruumidesse vmt) kui ka konkreetse teatriskäigu kontekstis (suur hulk lavastusi leiab aset järjest väiksemates ruumides). Maakonnateatrid jällegi kasutavad senisest enam võimalusi muuta oma maja kultuurikeskuseks, kus toimuvad ka muud üritused ja kuhu külastajal on asja ka muul põhjusel kui teatrietendusest osasaamine (etendusvälisel ajal töötavad teatrite galeriid, kohvikud vmt).

Vaataja ning etendaja vaheliste piiride hajumine on seotud ka mõningate uute või seni vähekasutatud teatrivormidega, mis hakkavad vaatajat julgemalt etendusse integreerima. Sellega hakatakse lõhkuma üht vaikumisi varasema teatrikonventsiooni juurde kuulunud tabu, kuna varem oli toona kehtinud nn publikupuutumatus lõhkunud vaid lastelavastuste formaalsevõitu otsesuhtlus. Esiialgu peamiselt Von Krahli kui avagardteatrina kviteeritava teatri juurde kuulunud otsesuhtlus vaatajaga areneb edasi uutesse teatrivormidesse, mis kaotavad lava ja saali vahelt igasugused barjäärid. Näiteks moodustub 1999. aastal VAT-teatri juurde foorumteatri grupp. Seda teatrivormi saab kirjeldada nii: „Grupp inimesi näitab ette mingi probleemsituatsiooni, millesse vaatajad saavad igal hetkel sekkuda ning pakkuda tegevusega välja oma lahenduse. See tähendab, et väljaspool foorumit (ehk n-ö lavategevust) nad arutada ei tohi, sõna sekka öeldakse kaasa tegutsedes.” (Pesti 2016: 128) Veidi katsetatakse sel perioodil ka improvisatsioonilise teatriga, kuigi ei sünni veel ühtki improteatri truppi. Tantsuteater ZUGA aga teeb mitu improvisatsioonilist, lapsi kaasavat laste(tanstu)lavastust („ZUGA-lastekas”, 2004). Impro- ja keskkonnateatri sümbioosina äratab tähelepanu ka nn rännaklavastus „Maja Jaama uulitsas” (2002, ZUGA koostöös Tartu Teatri-laboriga).

Uute ilmingute hulka võib arvata veel vaataja tugevama meelelise mõjutamise (lõhnad ja ehtsad materjalid, elus tuli ja vesi, toidu valmistamine ja selle pakku-mine publikule). Erilise ühistunde fenomeni saab kogeda suveteatris, kus ootamatud etendusvälised asjaolud (näiteks tugev vihma sadu koos etenduse katkestamisega) liidavad erinevaid publikurühmi ühtseks koguduseks.

Kõik need uut laadi kommunikatsioonivõtted annavad tunnistust sellest, et teater otsib vahetumat ja otsesemat teed oma vaataja juurde, nähes teatrifenomeni eripära varasemast enam märksõnade *kohalolu* ja *kohtumine* kaudu. Laiemas plaanis on tegu ka teatri enesereflektiivsete mehhanismidega, teatri ja üldse nüüdiskunsti uuesti defineerimisega. See protsess jätkub aredalt ka pärast siin käsitletud perioodi.

3.4. Teatriväljaga seotud aspektid

3.4.1. Teatri positsioon ühiskonnas võrdluses teiste kunstiliikidega

Nõukogude perioodi eesti kultuur toimis teatavasti Nõukogude Liidu, maailma ühe rikkaima riigi igakülgse kontrolli, aga ka doteerimise tingimustes. See tähendab, et riiklikud struktuurid võtsid enda kanda kogu kultuurisektori majandusliku poole, tagades ka kõikide kunstiliikide ühtlase ja tasakaalustatud arengu. 1990ndate alguses saab üsna pea selgeks, et värskest taasiseseisvunud Eesti Vabariigi majanduslik võimekus ei suuda tagada kõigi kunstialade jätkusuutlikku tegevust ning kohalikule kultuuriväljale siseneb uue terminina *konkurents*. „Avatud, turumajandusele üles ehitatud ühiskondadele on kogu aeg olnud iseloomulik esimese ja teise ehk pragmatistliku ja liberaal-humanistliku paradigma konkurents,” on arvanud Rein Ruutsoo ja väitnud, et „esimene neist toetub peamiselt turu mehhanismidele, teine väärtustele maailmast, mida kannab kultuuri-traditsioon.” (Ruutsoo 1992: 16)

Nii satuvad kunstiliigid 1990ndate alguses ebavõrdsetesse positsioonidesse. Kui seni riiklikult toetatud teatri- ja kontserdiorganisatsioonide rahastamise võtab riik (ehk kultuuriministeerium) enda kanda, siis näiteks filmide tootmiseks riiklike vahendeid enam ei jätku ning kokku variseb ka kunstielu senine raamistik. (Soomre 2019: 156) Teatri eelisseisundit 1990ndate alguses aga tõdetakse teiste sama kümnendi kunstiliikide ekspertide poolt ka ajavaimuliselt sätumusest. Nii on kirjandusteadlane Mart Velsker märkinud, et seni väärtussüsteemides kesksel kohal asunud kirjandus annab kultuuriringluses juhtpositsiooni publikule audiitiivselt ja visuaalselt tähtsamaks saanud sfääridele, sealhulgas teatrile. (Velsker 2001: 609) Põhimõtteliselt võib selle arvamusega ka nõustuda, arvestades kasvõi asjaolu, et kümnendi alguse majanduskriisi tingimustes säilib olemasolev teatriveõrk, samuti on teater teiste kunstiliikidega võrreldes üsna nähtav meediapildis.

1990ndate eesti kirjanduse ja kujutava kunsti ülevaadetes torkab silma, et esteetilistest arengutest rohkemgi kajastatakse nende kunstiliikide kunstiväliseid ehk siis institutsionaalseid külgi, kõike seda, mis on seotud finantseerimise, turu ja organisatsioonilise küljega. Kümnendi eesti kirjandusvälja kirjeldades on Märt Väljataga tõdenud: „Kirjandusest endast ehk silmanähtavamaltki on 1990ndatel teisenenud kirjanduse institutsionaalne kontekst – turg, raamatute trükiarvud, kirjastused, kirjandusorganisatsioonid, kultuurkapital, suhtlemine välismaailmaga – ja nii kipubki kontekst pälvima kirjandusarutelu põhitähelepanu.” (Väljataga 1999: 1714) Eesti 1990ndate visuaalkunsti välja iseloomustavad aga eksperdid omamoodi lahingutandrina, millel vahv traditsionalism ignoreerib nüüdisaegset kunstikeelt. Kunstikriitik Johannes Saare sõnutsi: „Kunstielu suhetes laiema publikuga saab sagedaseks suhtlusvormiks agressioon ja skandaal. Märgatav on senise analüüsiv-interpretiivse ja monoloogilise kunstikriitika laiem allajäämine publiku järjest sõjakamatele sõnavõttudele, mille alustaladeks on Piibli kümme käsku, endised esteetilised kaanonid ja süvenev sallimatus kuraatori institutsiooni vastu. Üldine arvamus uuest kunstist pöörab vaenulikkude traditsionalismi ja parempoolsesse liberalismi.” (Saar 2001: 33)

Võib öelda, et vastukaaluks naaberkunstiliikides toimuvatele ümberkorraldustele on 1990ndad Eesti teatris pigem rahuliku sisevaatluse ja mõtete kogumise aeg, kus suurde plaani tõstetakse pigem laiemas mõttes humanistlikud väärtused (identiteet, eneseteostus, empaatia, kogukondlikud traditsioonid vmt) kui rähklavad vormiotsingud või mäss eelmiste põlvkondade kogemuse vastu.

Sajandivahetuse paiku deklareeritakse (peamiselt noorema) kriitikkonna seas teatri suurt mahajäämust teiste kunstiliikidega võrreldes. Leitakse, et võrreldes muusika, mõtteteaduste, filmi, kirjanduse, *performance*'i, meedia ja videokunstiga on teater Eestis tegelikkuse peegeldaja ning mõtestajana nihkunud pigem perifeersesse rolli. „Nii on teisi kunstialasid juba 90. aastate alul tabanud sisulised murrangud ja ka paradigmapuhetused teatris tänini olemata. Lisaks liiguvad nii meie teatri tegijad, koolitajad kui ka mõtestajad monoliitses suletud silmaringis, olles muutnud teatri keelelt ja sisult stagneerunud meelelahutuseks, mille kesse ka vitaalseid erandeid ei tunnista,” on arvanud Valle-Sten Maiste. (Maiste 2000) Järgnevatel aastatel selline mõtteviis siiski taandub mõnevõrra, mille üheks põhjuseks on kindlasti kunstide liigipiiride kokkusulamine, seda nii eri kunstiliikide (näiteks teatri ning tegevus- ja videokunsti) kui ka teatri enda (näiteks sõna- ja tantsuteatri) arengu kontekstis, ning ollakse jõudnud olukorda, kus „eri kunstide kombinatsioonid ja sulamid (hübriidsus) on muutumas n-ö normaalparadigmaks.” (Epner, L. 2016: 48) Pole kahtlust, et selline nihe on seotud ka uue lavastajate põlvkonna pildile tulekuga (pikemalt vt Saro 2016: 144–161), kes kasutab oma töödes sageli multimediaalset esteetikat (sõnateatri kõrval ka video, fotod, muusika, tants jne). Kindlasti võib nõus olla Luule Epneriga, kes arvab, et „üldtendentsina on teater nihkunud visuaalkunsti poole, kuna traditsiooniline side kirjandusega on lõtvunud.” (Epner, L. 2016: 48) Mainimist vajaks veel nullindate otsingulisema teatri tihedam side arhitektuuriga, üldse ruumi nihkumisega teatripraktikute huvikeskmesse: võetakse kasutusele uusi ja ebaharilikke etendamispaid, samuti mõtestatakse (koostöös stenograafide uue põlvkonnaga) ümber lavaruumi senised kasutusprintsipid, olemasolevates saalides katsetatakse ebaharilikke publikupaigutusi, publik pääseb seni talle suletuks jäänud aladele (proovisaalidesse, keldritesse, pöördlavale või lavarõdudele). Tunduvalt mitmeplaanelisem on ka teatri ja muusika suhe, eeskätt elava muusika (*resp.* helitaustade ja kõlameailmade) mitmekülgsema kasutamise kaudu.

Institutsionaalsel tasandil tuleb jälle mainida teatri NO99 teket (2005), mis lisab meie teatrikaardile nii sotsiaalset ärksust kui ka avatust teiste kunstiliikide tänapäevastele diskursustele.

Repertuaariuurimise kontekstis problematiseerib eri kunstivormide ja teatri liikide sulandumine lavastuste määratlemise ühte kindlasse lavastusliiki. Nullindate teisel poolel võetakse (näiteks Eesti Teatri Agentuuri poolt koondatavas teatristatistikas uue terminina kasutusele mitmeliigilavastus (siia paigutub näiteks enamik Saša Pepeljajevi Eestis tehtud lavastusi), nullindate lõpul, mil piirid on muutunud veelgi hajusamaks, tuleb kasutusele uus katustermin *etenduskunst(id)*, osalt vajadusest leida uus sünonüüm sõnale „teater”, millel on tugev sõna-kesksuse konnotatsioon. (Karulin 2019)

3.4.2. Kunstilise kogemuse funktsioneerimine laiemas ühiskondlikus kontekstis

Teatri ja ühiskonna suhteid võib vaadelda nii pragmaatilisel kui abstraktsemal, hoiakute ja mentaalsuste tasandil. Esimesel juhul on keskmis riigi ja teatri koosfunktsioneerimise probleematika, riigi vastutus ja kontrollmehhanismid etendus- asutuste toimimisel (teatrite dotatsioonid, teatrihoonete renoveerimine, teatri- töötajate sotsiaalsed garantiid, teatrite iseseisev otsustusõigus ja kontrollkohustus riigi ees vmt), teisel juhul on teemaks teatri võimalused ühiskonna mõjutamisel. Viimati mainitud protsessi võib jagada omakorda kaheks: ühele poole jääb teatri võime muuta üksikuid komponente ühiskondlikes struktuurides, näiteks (kõne)- keele uuendamine (Ugala 1991. aasta menulavastuse „Armastus kolme apelsini vastu” repliikide muutumine uusfolklooriks), teisele (üpris raskelt fikseeritavad) muutused ühiskondlikus teadvuses, nihked väärtuspõhistes hoiakutes ja ühis- kondlike stereotüüpide loomisel.

Mis puudutab vabas ühiskonnas tingimatu eeldusena käibivat kultuuritege- laste võimukriitilist hoiakut, siis siin mängib 1990ndate alguse mõjurina kaasa empaatia noore taassündinud Eesti Vabariigi kasvuraskuste mõistmisel. „Eesti inimesed ei oodanud enam, et teater astuks vastu riigivõimule, vastupidi, oma- riikluse taastamise esimestel aastatel oleks see mõjunud lausa rahvuslike huvide reetmisena.” (Pesti 2010: 189) Jaak Rähesoo on siiski imeks pannud, et 1990ndate järskude ühiskondlike muutuste ajastul on Eesti teatris nii harva viljeldud sot- siaalset realismi. „Pigem on teatrid pakkunud vaatajatele varjatud oaasi, kus saab päevasündmustest eemal olles mõtiskleda üldinimlikel teemadel, jahtida eksootikat või otsida lohutust.” (Rähesoo 2011: 475)

1990ndate keskspaigaks on olukord mõnevõrra teisenenud. Näiteks toimub 1996. aasta veebruaris küllalt ulatuslik kultuuritöötajate streik (kultuuritöötajate madalate palkade vastu), millega mõistagi liituvad ka teatrid (viiakse läbi etenduste-eelsed aktsioonid). Otsest, konkreetse poliitilise jõu või isiku vastu suunatud ühiskonnakriitikat selle aja teatrist küll ei leia (katseid poliitilistel põhjustel mõnda lavastust – või selle osa – keelustada pole Eesti Vabariigis pärast Nõukogude tsensuuri kadumist registreeritud), ent omalaadse peidetud, efemeerse kriitikana oma ajajärgu ühiskondlike väärtuste aadressil võiks mõnd repertuaarivalikut siiski tõlgendada: näiteks aastatel 1995–1997 ilmub lavale roh- kesti maailmaklassika teoseid, mille keskmis seisab üksik romantiline kangelane (Cervantese „Don Quijote” õige mitmes versioonis, Dumas’ „Kolm musketäri” ja „Krahv Monte Cristo”, Rostandi „Cyrano de Bergerac”, Pyle’i „Robin Hood” jne), kelle isiklikud väärtused (üllus, au, mehisus, südamlikkus, altruism) olid selges konfrontatsioonis ühiskonnas järjest pead tõstva merkantiilsuse ja tarbija- likkusega. „Kolme musketäri” lõpumonoloogist pärit fraas „Käes on pudukaup- meeste ajastu...” on üks teatrilavalt ellu astunud tsitaate, mis laienes diagnoosiks kogu ühiskonnale. Repertuaaripildis leidub ka žanripuhast sotsiaalset satiiri (kõige aredamalt Vanalinnastudio „Prügikastide” näol), mida siiski kviteeri- takse eelkõige pretensioonitu meelelahutusena.

Kui 1990ndate algul nõudis (noorem) kriitika teatri kiiremat sünkroniseerumist arengutega teistes kunstiliikides, siis lähemal sajandilõpule süüdistab (taas enamasti noorem) kriitikkond teatrit poliitilises inertsuses ning ootab julgemat kaasarääkimist ühiskondlikes protsessides. Sel teemal 2006. aastal pikema artikli kirjutanud Alvar Loog küsib: „Miks ei jõua eesti teater oma kunstile (kui teatavale vormile) ainese (ehk sisu) otsingutel peaaegu üldse nende teemadeni, millest räägitakse ajalehtedes ja jututubades, kodudes ja kohvikutes? Küllap räägitakse ka teatris – kuskil suitsuruumis ja grimmitoas –, aga ainult mitte laval.” (Loog 2006: 129)

Samas võib poliitilist teatrit mõista ka avaramalt kui deklaratiivset võimukriitikat või sotsiaalselt akuutsete teemade lavaletoomist. Marek Tamm, kes Von Krahli teatri juubelikogumikus „Žilett” (2014) on tituleerinud mitmeid selle teatri aastatel 1996–2006 valminud lavastusi ja teatrit ennast poliitilise teatri näideteks, defineerib poliitilist teatrit kui ambivalentset, erinevatele mõtteviisidele võrdselt avatud nähtust: „Poliitiline teater on harva otseütlene, ta ei kasuta ühemõttelist keelt, mis iseloomustab päevapoliitikat ja peavoolumeediat; poliitiline teater räägib kujundlikus keeles, ta soosib mitmemõttelisust ja istutab kõhkclusi.” (Tamm 2014: 127) Põhimõtteliselt sama seisukohta on väljendanud ka Von Krahli teatri juht Peeter Jalakas: „Tänases päevas ei tähenda poliitiline teater enam brechtlikku teatrit, kus kajastuks klassivõitlus. Pigem on küsimus teema valikus – kust sa lavastuse või repertuaari loomisel lähtud, kui palju tunned huvi maailmas toimuva vastu.” (Jalakas 2006) Uuemal ajal on ka leitud, et teatri funktsioon seisneb pigem kataklüsmidejärgse ühiskonna eneserefleksioonis, sest „teater lihtsalt kajastabki murrangute järgmist faasi, manifestidele järgneva resignatsiooni mentaalset seisundit”. (Kolk 2011: 138)

Sotsiaalse aktiivsuse tõus nullindate teise poole Eesti teatris on seotud suuresti teatri NO99 ilmunisega teatrikaardile. Ühena esimestest seob see loodud lava-reaalsuse äratuntavalt kohaliku sootsiumiga (vaadeldaval perioodil eriti „Nafta!”, aga ka „Kuningas Ubu”, 2006). Sellega irdub NO99 üksjagu Eesti teatri varasemast, Nõukogude perioodist pärit traditsioonist, kus ühiskondlik kriitika on edasi antud pigem vihjamisi, abstraktsete üleajaliste paralleelide kaudu (näiteks korrumpeerunud võimu teema klassikalistes näidendites jne).

Teatri ühiskondlikku relevantsust Eestis tõendagu Saar Polli kultuuritarbimise uuring (2006), kus vastuseks küsimusele „Milliste kultuurivaldkondade riiklikku toetamist peate oluliseks?” on teater vastuste eelistustelt juba teisel kohal (36% vastanutest) tervisepordi järel. (Saar Poll 2006) Võib oletada, et teatri jätkuvalt kõrget renomeed Eestis aitavad ülal hoida ühelt poolt väärikas traditsioon (teater kui kultuurimälu ja üldhumanistlike väärtuse kandja, teater kui oluline vastupanu ülalhoidja okupatsioonialal, legendaarsed ja armastatud lavastused ja näitlejad, sümboli kaalu omandanud teatrihooned), teisalt aga ka teatri enda kohandumine muutunud ühiskonna vajaduste ja vaatajate ootustega.

3.4.3. Teatri võimalused oma vaatajale uuelaadse tajukogemuse pakkumisel

1990ndate algul Eesti teatrisse imbuva postmodernistliku teatri esteetika (eeskätt Mati Undi ja Peeter Jalaka lavastustes) hõlmas muutusi ka vaataja tajukogemustes, mille keskne tuum seisnes illusionistliku nn sisseelamisteatri vahetamises metateatraalse vaatamisstrateegia vastu. Nullindate alguses hakkab esialgu otsingulisemate truppide (eeskätt Von Krahli teatri, aga ka kaasaegse tantsu skeene) lavastustes ilmema jooni, mida on võimalik siduda postdramaatilise teatri (Hans-Thies Lehmanni monograafia „Postdramatisches Theater” ilmus 1999) võttes-tikuga, mis mitmete muude teatrifenomeni organiseerivate printsiipide – meediude mittehierarhilisus, reaalsuse sissetung, semiootilisest tähendusloomest loobumine – (vt Krinal 2013: 129–139) valguses puudutas ka teatrisündmust kogeva vaataja tajumehhanismide teisenemist.

Ajal, mil suur osa kunstilisest kultuurist (eriti muusika ja film, vähem kirjandus ja kujutav kunst) jõuab vaatajani vahendatult, virtuaalsete kanalite kaudu, võimendub teatri unikaalselt vahetu, „siin ja praegu” olemus. Teatri kui illusionistlikult fiktsionaalse aegruumi kontseptsiooni järgkjärgulise hülgamise tingimustes kaotab oma senise positsiooni hulk varem kehtinud märksõnu (sisseelamine, ümberkehastumine, süžee) ning mõned seni kehtinud saavad uue, tunduvalt mahukama tähendussisu, eeskätt *mäng* ja *kohalolu*, aga ka *keha* ja *ruum* – eelkõige just viimane, sest postdramaatilises teatris ei mõisteta etenduse toimumispaika rangelt vaatajale ja etendajale eraldatud privaataladena, vaid ühtse tingruumina, kus fiktsionaalse ja reaalse maailma piir on kadunud ning mis on avatud juhustele ja ootamatustele.

Teine oluline muutus vaataja tajumehhanismides on seotud sellega, et etenduse vastuvõtt ei toimu enam sidusa narratiivi, vaid mänguliselt avatud, pidevas muutumises olevate etendamissituatsioonide kogemise kaudu. Viimast on dramaturg Marion Jõepera nimetanud „lahtiseks rännakunarratiiviks”, mis seostub arvutimängude reeglitega, ja seetõttu leiab postdramaatilise teatriga parema kontakti põlvkond, kes tunneb end arvutimängude maailmas koduselt. „Tegemist on põlvkondadega, kes on harjunud ruumi tajuma ja kasutama teisiti kui traditsiooniline teatrivaataja; inimestega, kes võtavad uude maailma sisenemist kui võimalust hakata toda maailma avastama ja arendama. See on suures osas aktiivne publik, kes on harjunud tegema oma valikuid ise; publik, kes igatseb rännata nähtamatu giidiga.” (Jõepera 2017:35)

3.5. Kokkuvõte

Päris kindlasti on teatrite repertuaari koostamine sügavalt loominguline tegevus. Repertuaaripilt on iseseisev teos, kunstiline tervik, millele on „alla kirjutatud” teatri juhtkond, aga laiemas mõttes kogu kollektiiv. Terve hulk seda mõjutanud-kujundanud pragmaatilisi tingimusi (alates teatri asukohast kuni kunstilise

meeskonna loomingulise stabiilsuseni) võivad toimida korraga nii pärssivas, konkretiseerivas kui ka inspireerivas funktsioonis.

Päris kindlasti võib konkreetse ajalõigu (näiteks ühe hooaja) repertuaariplaani koostamist võrrelda omaette lavastusega. (Siinkohal meenub Vanemuise karismaatilise juhi Kaarel Irdi paljutsiteeritud fraas: „Minu elu parim lavastus on Vanemuine!”) Eks eeldada ju nii teatri repertuaaripildilt kui üksiklavastuselt tegelikult üpris vastukäivate funktsioonide täitmist: ühelt poolt selgelt tajutavat kontseptsiooni, maailmavaatelist programmisust ja rahvuskultuuriliste traditsioonide täitmist, teisalt aga sõltumatust, ambitsioonikust, üllatavust, ootamatust, mitmekesisust. Omaette repertuaari kujundava tegurina tulevad arvesse ka erinevad psühholoogilised parameetrid, mis on seotud konkreetsetel hetkel „õhus” olevate ühiskondlike protsesside tunnetamisega, kaudsemalt dialoogivalmidusega akuutsetes kultuurilistes diskussioonides.

Lisagem siia juurde veel vaataja ootused, mis võivad varieeruda mõnusa õhtuveetmise soovist elumuutva kunsti lavatuse pretensioonini, mis eviks ka sotsiaalse sündmuse kaalu. Repertuaarivalikut kunstilise artefaktiga võrdsustama ajendab ka mõlema vastuvõtu võimalik subjektiivsus, mis ei pruugi alluda ratsionaalsetele põhjendustele. Tõepoolest, miks ikkagi kolm vene klassika teost ühe teatri repertuaaris võivad ühe teatriorganisatsiooni puhul anda märku hoolikalt läbikaalutud, programmisest ja kontseptuaalsest repertuaarivalikust, teisel juhul aga mõjuda märgina fantaasiavaegusest ja juhuslikkusest? (Kõrvalepõikeks: „juhuslik” on üsna sage epiteet kriitikas, millega iseloomustatakse läbimõtlematuna tunduvat repertuaaripilti, näiteks: „Kokkuvõtteks: ED repertuaar on küll vaheldusrikas, aga mitte kuigi kunstiväärtuslik ja jätab juhusliku mulje.” (Mutt 2000))

Aastatel 1986–2006 Eestis toimunud ühiskondlike protsesside tulemusel on teatrite repertuaari koostamise põhimõtteid kujundavad tegurid elanud üle põhjalikke muutusi. Mitmekordseid kontrollfiltreid kasutanud käsüühiskonnast on jõutud vaba turumajanduse pluralistlikku kõikelubatavusse, kus on varisenud mitmed varem kõiki kultuuriprotsesse kujundanud kitsendused: eelkõige poliitiline tsensuur, mitmed tabuteemad, info piiratud liikumine vmt. Ent repertuaari formeerumist on mõjutanud ka teatrivälja esteetilised teisenemised, millest olulisimaks peaksin teksti hegemoonilise positsiooni kadumist, seda nii teksti kasutamise strateegia mõttes (lavastuse sünd ei pruugi alata valmiskirjutatud tekstist) kui ka klassikaliste tekstide kasutusvõimaluste mitmekesistumisel (kõikvõimalikud töötlustud ja *rewriting*’ud, eri tüüpi tekstide kombineerimine või näiteks Shakespeare’i mastaapsete teoste lavaletoomine väikelavastuse formaadis vmt).

Samas ei saa kultuuritööstuse osana funktsioneeriv teater alahinnata oma siht-rühma ootusi ja eelistusi, mis on toonud muutusi varem kehtinud mõtteviisidesse, ning enam kui lavastajate esteetilised valikud on nüüd prioriteediks hooaja repertuaariplaanis sisustamist vajavad valmisvormelid (näiteks populaarne meelelahutus või kirjandusklassika interpretatsioon) ning erinevate vaatajagruppide (näiteks laste ja noorukite) ootuste täitmine.

4. Eesti teatrite repertuaar 1986–2006

lavastusliikide ja žanrite kaupa

Selles teemapeatükis analüüsitakse repertuaaripilti lavastusliikide ja žanrite kaupa.

Traditsiooniliselt jaotub teatrikunst (domineerivast väljendusvahendist lähtudes) kolmeks põhiliigiks: sõnateater, muusikateater ja tantsuteater. Sõnateater jaguneb kolmeks klassikaliseks põhižanriks: tragöödia, komöödia, draama. Neile lisanduvad mitmed hübriidsed (tragikomöödia) või tinglikumad (lavaline fantaasia) žanrinimetused. Muusikateatri põhižanrid on ooper, operett ja muusikal. Tantsuteatris eristame balletti ning modern- ja kaasaegset tantsu. (vt Saro 2006: 197) Kaasaegne teater kogu oma stiilide ja laadide variatiivsuses pakub siiski tihtipeale ka näiteid, mille liigitamine on keeruline (võrdväärselt sõna, liikumist ja muusikat sünteesivad lavastused), nende tarbeks on uuema teatri leksikasse tekkinud nimetus „mitmeliigilavastus”, mis kõnealusel perioodil ei ole siiski veel niivõrd levinud, seepärast ei ole neid ka põhjust siinkohal eraldi käsitleda. Eesti teatriajaloo jäädvustustes ja teatristatistikas on kasutusel ka mitmed teistlaadi lavastuste liigitamise alused, näiteks võib lavateoseid rühmitada sihtrühma (laste-, noorte- ja täiskasvanute lavastused), meediumi (teater, tele- ja raadioteater) või etendamisaja (suvelavastused) alusel. Eesti teatristatistika aastaraamatud kasutavadki hübriidset klassifikatsiooniprintsiipi, eristades sõna-, muusika-, tantsu- ja lastelavastusi ning muud kui ühe tasandi nähtusi (vt näiteks Eesti teatristatistika 2006), kuigi lastelavastus võib kombineeruda ka mõne teise teatri põhiliigiga.

Käesolev ülevaade algab lavastusliikidest, mille nimetusi on Eesti teatris kvantitatiivselt vähem kui sõnateatri lavastusi. Kõigepealt analüüsitakse muusika- ja tantsuteatri repertuaari ning lastelavastusi. Seejärel uuritakse vaadeldaval perioodil uute lavastusliikidena esile kerkinud suve- ja jõululavastusi, mille osakaal repertuaaripildis muutub märkimisväärselt. Järgneb raadio- ja teleteatri uuselavastuste vaatlus. Kõige mahukama osa moodustab sõnateatri lavastuste analüüs.

Liigituse aluseks on olnud põhimõte, et kui lavastus võiks kuuluda mitmesse siin vaadeldud liiki (näiteks tantsuelementidega sõnalavastus), siis on tehtud valik domineeriva väljendusvahendi (sõna, tants, muusika) alusel. Lastelavastused on arvestatud iseseisva lavastusliigina ega kajastu selles uurimuses esitatud sõnalavastuste ülevaates. Erandkorras on üksikuid lastelavastusi (lasteoooper, lasteballett) arvestatud mitmes ülevaates (nii muusika- kui ka lastelavastusena). Sama kehtib ka suve- ja jõululavastuste kohta, millest enamik on sõnalavastused, kuid mille hulgas on ka näiteks oopereid ja ballette.

Ühe teatriliigi lavastused on jaotatud omakorda erinevateks **žanriteks** ning sellest lähtuvalt on ka alljärgnevad peatükid üles ehitatud. Ehkki žanri mõiste (*genre* – pr k sugu, liik, viis) pole kunagi olnud teatriteaduses samavõrd relevantne kui näiteks kirjandusteaduses (kus on käibel mõisted *žanriteooria*, *žanriruum*, *žanrikirjandus*), on lavalisteks žanriteks jaotamine kui üksiklavastuste tüpologiseerimise esmane alus kehtinud siiski ka teatriilmas alates antiikteatrist peale, olles lavastuse oluline paratekstiline kategooria, mis toimib ka olulise retseptisioonistrateegilise mõjurina. Žanrinimetused on (iseäranis tundmatu ning

täiendavaid konnotatsioone kitsilt genereeriva) pealkirja järel esimene tunnus, mis loob uue teosega kokku puutudes võimalusi nn esimese tasandi assotsiatsioonideks (koomiline/traagiline, realistlik/tinglik, traditsiooniline/avangardne), aitab kujundada ootushorizonti ning ankurdada teos konkreetsemasse kultuuri-loomulisse konteksti. Kindlasti mõjutab žanriline liigitus ka potentsiaalse vaataja, kuulaja, lugeja käitumuslikku aspekti, kuna paljudel juhtudel tehakse otsus teatripileti ostmiseks just žanrinimetuse põhjal.

Žanrilise jaotuse funktsioonidena tulevad ühelt poolt kõne alla teose ajaloolist järjepidevust rõhutavad seosed, mis aitavad luua laiemat kontekstuaalset pinnast varasemate samasse žanri kuuluvate teostega, ent teisalt toimib žanr olulise lugejat orienteeriva ja eelhäälestava vahendina. (vt Epner, L. 1992: 48)

Aristotelese „Luulekunstist”, esimene iseseisev kirjandusteoreetiline käsitlus, visandas dramaatika kahe antagonistliku põhižanri, tragöödia ja komöödia kesksed, suuresti ka tänapäeval kehtivad tunnused. (Aristoteles 2003: 17–61) Antiik- ja renessansiaegne kirjanduskäsitlus tugines žanrite hierarhilisele jaotusele, kus kõrgete žanritena mõisteti eepost ja tragöödiat ning madalatena meelelahutuslikuma sisuga ilmalikku rahvaloomingut. (Kõrgete ja madalate žanrite dihhotoomia toimib ka nüüdisaegses kunstikäsitluses, näiteks *ooper* ja *seebiooper*). Hierarhiseeriv žanrisüsteem tipnes klassitsismiajastul, kus käibinud ranged žanrikonventsioonid tuginesid suuresti dramaatikale. „Aristotelese mõjul olid tragöödia ja komöödia normatiivse kirjanduseleorienteeritud draamateooria keskmes, mida kasutati draamateoste käsitlemisel, määratlemaks, kas uued tekstid olid vastavuses Aristotelese tegevusühtsuse nõudega.” (Kotte 2010: 168)

Muutusi tõi 18. sajandi teine pool seoses hilistekkellisema romaani prevaleerimisega, mille tagajärjel „romaniseerusid” ka kõik teised žanrid (dramaturgias on selle ilminguks näiteks naturalistliku draama sünd), samuti võis täheldada rangete žanrikonventsioonide tinglikustumist. „Oma vana kanoonilisust alalhoidvad žanrid aga muutuvad stilisatsiooniks. Üldse hakkab igasugune žanri range väljapeetus autori kunstikavatsustest hoolimata mõjuma stilisatsioonina, mõnikord koguni parodeeriva stilisatsioonina.” (Bahtin 1987: 17) 18. sajandi lõpu Lääne-Euroopa teatris tõstatub küsimus žanri vajalikkusest üldse, sest romantismi teoreetikud üritasid antiigist pärit jäika žanrijaotust komöödia-tragöödia kõrvale heita, leides, et see takistab „uue” teatri eneseväljenduslikku vabadust, „kuid žanri idee oli publiku vastuvõtu dünaamikas liiga kesksel kohal, et seda lihtsalt kõrvale jätta. /---/ Selle asemel, et žanripiirangutest vabaneda, sünnitas romantismijärgne teater hoopis hulganisti uusi, veel spetsiifilisemaid žanre ja ühes sellega igale žanrile oma publiku, kes selle reeglitega kursis oli”. (Carlson 2011: 161–162)

Veelgi põhimõttelisemaid muutusi žanri mõistesse tõi aga postmodernistliku maailmapildi tungimine kunstikäsitlustesse 20. sajandi teisel poolel. „Postmodernne kunstnik või kirjanik on filosoofi olukorras: teksti üle, mida ta kirjutab, teose üle, mida ta loob, ei valitse põhimõtteliselt juba kehtivad reeglid, neid ei saa hinnata determineeriva otsustuse abil, rakendades seejuures juba mingeid tuntud kategooriaid. Just neidsamu reegleid ja kategooriaid postmodernne teos või tekst uuribki.” (Lyotard 2014: 41) Õigupoolest ongi kirjandusteaduses juba ligemale

sada aastat räägitud žanri mõiste pidevalt liikuvast, „mittestaatilisest” olemusest. (vt näiteks Tõnjanov 2006: 61)

Uuema aja kunstikäsitletute tsentraalsed teemapüstitused mistahes kunsti-liikide puhul ei saa üldjuhul mööda traditsiooniliste žanrite segunemisest-lagunemisest ning hübriidsete žanrite tekkimisest, otsapidi ka žanri mõiste aegumisest ja ebavajalikkusest. Vastukaaluks (justkui enam) autentsetele, spontaansetele, suveräänselt ise endale reegleid kehtestavatele autoritele paigutuvad olemas-olevaid žanrikonventsioone järgivad kunstnikud (žanrifilmi autorid filmikunstis, žanrikirjandust viljelevad kirjanikud) vaikimisi massikultuuri viljelejate gruppi. Ometi pole žanri mõistet ka 21. sajandi kunstikäsitletutest täiesti välja kärbitud, vaid püütud mõistele enama relevantuse huvides lisada senisest avaramaid funktsioone. Näiteks on Alastair Fowler eristanud žanri järgmisi strateegilisi ülesandeid: struktureeriv (romaan jaguneb peatükkideks, näidend vaatusteks); mahtu või haaret väljendav (lühinäidend, täispikk film, sariromaan), meeleolu sugereeriv (õudusromaan, romantiline komöödia), stilistilist dominanti rõhutav (filosoofiline luule, lorilaul), lugeja või vaataja omapanusele vihjav (paroodia eeldab vaatajalt ka parodeeritava objekti tundmist), teose sündmuslikkust markeeriv (tähtpäevaluule). (Fowler 2000: 133)

21. sajandi maailmadraama kontekstis mõjub žanrinimetuse siiski üpris anakro-nistlikuna, olles oma kunstimaailma struktureeriva funktsiooni valdavalt mine-tanud. See haakub loomuldasa nüüdisdramaturgia üldise tendentsiga loobuda paratekstilistest markeritest (ära jäetakse remargid ja autori kommentaarid, mõnel juhul ka vaatusteks, stseenideks, radikaalsemal juhul isegi rollideks jaotamine jne). Kui teksti autorid oma teosele üldse žanrinimetuse lisavad, siis üldjuhul tuleb seda tõlgendada mitte oma traditsioonilises tähenduses, vaid mängulis-ironilises võtmes. „Žanri küsimus on mõneti ootuspäraselt jäänud nii uuemas dramaturgias kui ka draamateoorias tagaplaanile.” (Oruaas 2014: 35) Nüüdis-aegne teater laiemas plaanis jaguneb žanriteoreetiliselt lähtepunktilt kaheks: esiteks otsingulisem-avangardsem, eriti postdramaatilisena määratletud tiib, mis on žanri mõiste suuresti tühistanud, segades omavahel fiktsiooni ja reaalsuse, ristates omavahel nii žanre, lavastusliike meediume kui ka esteetilisi lähenemisi. „Lisandub veel žanripiiride ähmastumine: tants ja pantomiim, muusika- ja sõna-teater segunevad, kontsert ja teatrimäng ühinevad lavalisteks kontsertideks jne.” (Lehmann 2011: 249–250) Teiseks nüüdisaegse teatri akadeemilisem-konserva-tiivsem poolus (sh kommertsteater) aga kasutab endiselt žanrite süsteemi (kohati seda küll uute žanrinimetuste tekkimise kaudu mõõdukalt uuendades) kui üht kesket teatrivälja organiseerivat-korrastavat tööriista. Päriselt ei saa žanri mõistet vältida ka teatrikriitika ja teatriteooria, eriti juhtudel, kui tegu on (perioodi, regiooni, isiku) ülevaatelise käsitlusega ja on tekkinud vajadus suuremat lavas-tuste kogumit sisemiselt organiseerida.

Osalt nõustudes Tanel Lepsoo määranguga, et „Eesti teater /---/ tegi lühikese aja jooksul väga kiire arengu amatöörteatrist professionaalse teatri suunas, ilma et ükski vormiline või žanriline kontseptsioon oleks saanud tugevalt kinnistuda” (Lepsoo 2014: 134), peab samas märkima, et žanriline määratlus lavastusi liigi-tava alusena on käibinud Eesti teatris peaaegu tema sünnist peale: juba 19. sajandi

lõpul, August Wiera juhitas Vanemuises lisati uuslavastuse müürilehele ka žanriline viide (rahvatükk, kurbmäng, laulumäng vmt). Žanri mõiste leiame ka 1913. aastal ilmunud „Teatri-raamatus”, kus seda on pruugitud kursiivkirjas trükitud võõrkeelendina. („naturalistlikus *genre*’is”, vt Linde 1913: 85) Siiski võib aimata, et mõiste ise ei kodunenud omamaises kirjandusterminoloogias ülemäära kiiresti, näiteks 1935. aastal ilmunud J. Meeritsa kirjandusteoreetilise õppevahendist „Draama olemus, liigitunnused ja arenemiskäik” me žanri mõistet ei leia, selle asemel räägitakse draamateoste tüpologiseerimisel (tragöödia, komöödia, draama) liikidest.

Eesti teatriterminoloogias on siiski juba mõnda aega käibinud traditsioon (seda järgib ka Eesti Teatriagentuuri poolt tänapäeval esitatav Eesti teatristatistika andmestik), kus on mõisteliselt eraldatud lavastusliik (sõnalavastus, muusikalavastus, tantsulavastus, lastelavastus, muu) ning lavastuse žanr (tragöödia, komöödia, tragikomöödia, muu). Õigupoolest ongi alates 1950ndatest kuulunud Eestis žanrinimetuse tingimatu komponendina iga lavastuse juurde, see leiab äramärgimist nii lavastuse kavalehel, plakatil kui muudes reklaammaterjalides. Ent kui algselt oli tegu kitsalt funktsionaalse, vaatajat abistava ühe-kahesõnalise atribuudiga (komöödia, ooper, draama jne), siis järgnevatel kümnenditel (oletada võiks ka 1960.–1970. aastate teatriuueenduse kaudset mõju) kohtame juba ka ülipikki, julgelt mängulisi, lavastuse stilistikat tugevamate toonides markeerivaid žanrinimetusi. Näiteks Jaan Toominga lavastatud „Musketäriana” (Vanemuine, 1974) on määratletud kui „etendus 2 osas maskides, sadades kostüümides, vanade ja uute lauludega, sümfoonilise ja biitmuusikaga, tantsude, jookingute, löömingute ja laipadega, koomiliste krampide ja traagiliste kummardustega, hobustel kihutamise, lennukiga, mikrofoniidega, intriigidega, suudlustega, sarvedega, lillede ja verega, traktoriga ning üle La Manche’i ujumisega”. (Teatrimärkmik 1973/74: 336)

Siin vaadeldava perioodi teatriväljal toimub žanri kontekstis mitmeid huvipakkuvaid liikumisi. Ühelt poolt on lavastuse žanri kategooria endiselt oluline kompass või maamärk järjest rohkemate nimetustega teatrimaastikul orienteerumiseks, teisalt on ilmne, et žanrilise määratluse mõjuväli ületab selgelt (teosest väljapoole) jääva liigitav-abistava funktsiooni. Eriti uue sajandi alguses torkab žanrinimetuse kasutamises silma kahesuunaline, sealjuures teineteist välistavas suunas toimuv liikumine:

- a) žanrimääratluse eriline rõhutamine, selle sulatamine lavastusterviku orgaaniliseks atribuudiks, mänguline suhtumine žanrimääratlusse (sealjuures kohati ka radikaalselt eirates seniseid traditsioone ja ootushorisonte);
- b) žanrimääratluse marginaliseerumine ja formaliseerumine, sageli ka sellest loobumine.

Esimesse rühma liigituvad peamiselt postmodernistlikku mängusteetikat järgivad, aga ka koomilise suunitlusega lavastused, teise suuremalt kogu mitteformaalsete truppide ning nooremate teatritegijate looming, kus žanrinimetuse paistab olevat kujunenud peaaegu et anakronismiks, mida saab kasutada vaid iroonilises stiilivõtmes. Hea näide mõlema printsiibi samaaegsest kasutusest on Von Krahli

teatri läbiv käitumismuster: üldjuhul loobunud žanrilisest jaotusest, on seda siiski üksikutel juhtudel kasutatud, kuid selgelt paroodilises, nihestavas võtmes (näiteks on Peeter Jalaka „Armastuse jääkuup” nimetatud operetiks, kuigi lavastus ei järgi milgi viisil nimetatud žanri traditsioonilist võttestikku). Mõistagi jääb kolmanda võimalusena kehtima ka varasem žanriline printsiip, kus komöödiana afišeeritud lavastusele vastab naerulise dominandiga lavateos ning dokumentaal-draamana presenteeritud teosele dokumentaalsel materjalil põhinev teatriõhtu jne.

Siinkohal oleks mõistlik vaatenurka kitsendada sedastusega, et edaspidi vaadeldakse žanri kategooria muutumist peaaesjalikult täiskasvanud vaatajale suunatud sõnalavastuste kategoorias. Seda põhjusel, et muusika- ja tantsuteater kui loomuldas konservatiivsem teatriliiik jääb ka vaadeldaval perioodil üldjuhul truuks oma endisaegsele žanrilisele jaotusele (*ooper, operett, muusikal, ballett*), kuigi üksikuid uusi, erandlikumaid žanrinimetusi siiski esineb (*draama-ballett, film-ballett*). Žanri kontekstis ujub turvalises voolusängis ka lasteteater – ikka on see määratletud kui muinasjutt või lihtsalt lastelugu (mõnel puhul lisatud lapsevanematele oluline viide sihtrühmale, näiteks *väikelastelavastus*), ainsa uue žanrimääratlusena kerkib esile *koguperelavastus*. Ka nüüdisaegne tantsuteater ei pööra žanrinimetusele suuremat tähelepanu, piirdudes määratlusega *tantsulavastus* või siis üldse žanrist loobudes.

Tunnistades üldpildi žanrilist kirevust ja puhtfüüsilist hoomamatust (žanrinimetuste hulk kõnealusel perioodil ulatub paarisajani, st leidub suur hulk ainukordseid, vaid ühe lavastusega seostatavaid žanrinimetusi), võib mõne üldisema tendentsi ometi välja tuua. Tunnuslikuna postmodernistliku ajastu „vabadele mängureeglitele” on žanrimääratlus kui teose tegelikule esteetilisele tuumale viitav instrument kaotanud suuresti oma usaldusväärsuse. Dramaatika kolmest krestomaatilisest põhižanrist – tragöödia, komöödia, draama – on tänapäeva teatris oma relevantsuse, st algse kuju säilitanud ainult komöödia ja tragöödia (viimase esindatus teatripildis on samas minimaalne). Draama sellisel kujul, nagu seda defineerib kirjandusteadus (keskne konflikt, reaalsust autentselt peegeldav olustik, selgepiirilised ja eri ideoloogiaid väljendavad karakterid, traagiliste ja koomiliste elementide läbipõimumine), on juba 20. sajandi jooksul murenenud piisavalt ebamääraseks, muutudes „lihtsalt näidendi sünonüümiks” (Epner, L. 1992: 62), nii et konkreetsemalt saab rääkida vaid erinevatest draama alaliikidest (psühholoogiline draama, sotsiaalne draama, dokumentaaldraama vmt). Rõhutamist väärrib, et järjest enam eeldab teater oma vaatajalt kriitilist otsustusvõimet ja konteksti tundmist. Harvad pole ka juhtumid, kus kahe žanri kokkuliitmisel moodustub oksüümoron („hirmnaljakas tragöödia”) või üks žanrinimetustest kaotab oma tähendussisu (näiteks žanrimääratlus „eriti õudne kurbmäng pauguga lõpus” tähistab hoopiski humoristliku dominandiga lavateost). Sümptoomaatiline on, et pikemaid-seletavamaid žanrinimetusi kasutavad üldjuhul „madalamas žanris” teosed (näiteks paroodiad).

Mainimist vajab ka, et autori lisatud žanrimääratluse (formaalsete tunnuste järgi) mittevastavus teose stilistikale pole sugugi vaid postmodernismiajastu ilming. Kõige klassikalisem näide on mõistagi paljusid teatripraktikuid ja -teoreetikuid intrigeerinud Anton Tšehhovi „Kajaka” ja „Kirsiaia” määratlemine autori poolt

komöödiatena. See klassiku „ekstravagantsus” desorienteerib kohe väiksema kultuurikogemusega vaatajat (ka uuema aja Eesti teatrist on teada juhtumeid, kus „Kajakat” vaatama minnes on eeldatud näha ajupuhkuseks mõeldud situatsiooni-komöödiat), aga hägustab ka pelgalt autorite afišeeritud žanritunnuste alusel tehtud üldist statistikat. Näiteks 2001. aastal tuli Eesti teatrites lavale kaks „Kajakat” ja kaks „Kirsiaeda”, mis formaalses žanrilises arvestuses tuleks arvata samasse rubriiki Ray Cooney, Neil Simoni või Juhan Kunderi lustmängudega: komöödia on komöödia! Näiteid, mille (nii autori- kui teatripoolne) žanriline määratlus ei taha eriti klappida teose tegeliku olemusega, võib tuua veelgi. Vene klassik Ivan Turgenev on oma enam kui traagiliste sugemetega draama „Kuu aega maal” soovinud nimetada komöödiaks, sama lugu on itaalia draamaklassiku Luigi Pirandello (pigem filosoofilise allüüridega mudel-)näidendiga „Kuus tegelast autorit otsimas”, tragikomöödiad on vastavalt nende autorite tahtele ka August Strindbergi „Võlausaldajad” ning Witold Gombrowicz „Iwona, Burgundia printsess” ja „Laulatus”, mis koomikat siiski kuigivõrd ei sisalda. Vastavaid näiteid leiab ka omadramaturgiast, näiteks Andrus Kivirähki *romantiliseks kurbmänguks* nimetatud „Romeo ja Julia” (autoridramatiseering proosateosest) võiks olla pigem pastišš või travestia, lihtsalt *kurbmänguks* tituleeritud „Adolf Rühka lühikese elu” puhul tajume taas žanrinimetuse paroodilis-mängulist intentsiooni.

Sellel foonil mõjubki veidi anakronistlikult, et Eesti teatrite statistikat koondav Eesti Teatri Agentuur teeb endiselt kokkuvõtteid ka žanrilise jaotuse alaliigis, piirdudes sõnalavastuste puhul vaid nelja alajaotusega (komöödia, draama, tragikomöödia, muu). Sobitamaks neisse nelja alajaotusse näiteks Von Krahli teatri või teatri NO99 produktsioone, märkab veidigi teatriteadlikum vaataja, et lõviosa neist võiks võrdselt kuuluda igasse rubriiki (või siis mitte ühtegi). Samas on selge, et kui avangardsemas teatris „loob iga teos ise endale žanri”, siis ei saa enam rääkida žanrist kui eri teoseid klassifitseerivast süsteemist. Pealegi, nagu eelnevalt öeldud, peaks adekvaatseks žanrimääratlemiseks (otsustamaks, kas tegu pole mitte autorite iroonia või mängitsemistaotlusega) iga teost üsna põhjalikult tundma. Siiski ei peaks ka 21. sajandi teatri mõtestamisel žanritest üldse loobuma, kuid kahtlemata peaks arvestama žanri mõiste nn libiseva olemusega, mis eriti uuenduslikuma-otsingulisema teatri tüpologiseerimisel võib viia desorienteerivate otsustusteni.

Veelgi komplitseerib kõnealust temaatikat asjaolu, et ennetamaks eespool viidatud kommunikatsioonitõrkeid (või ka lihtsalt mängulisemate printsiipide lisamissoovist), on mitmed teatripraktikud (*resp.* teatriorganisatsioonid) asunud ka žanrinimetusse suhtuma interpreteeriva vabadusega. Selline võte liitub sujuvalt alusteksti hegemoonilise positsiooni kõikumalöömisega postdramaatilise teatri põhimõtetes, kus tekst on muutunud vaid üheks komponendiks lavastuse muude osiste (ruum, liikumine, valgus) hulgas. Ning kuivõrd klassikaliste tekstide lavalisel tõlgendamisel ei piira teatrite tõlgendamisvabadust ka autorikaitse piirangud, on mitmel juhul võetud endale voli korrigeerida (*resp.* kasutusest eemaldada) ka autoripoolset žanrinimetust. Nii näiteks ei ole sugugi kõik sel perioodil Eestis ilmavalgust näinud „Kirsiaiad” ja „Kajakad” nimetatud komöödiateks, mõned neist on muutunud hoopis draamaks. Samuti ei mängita August

Strindbergi näidendeid „Preili Julie” ja „Isa” mitmel puhul mitte kurbmängu (nagu kirjas autoril), vaid draamana (kas mitte eesmärgiga mitte heidutada potentsiaalset vaatajat masendava meeleolu eest?). Üldse võib täheldada teatavat tegijatepoolset pelgust (või siiski aukartust?) tragöödiažanri ees, näiteks jõuab sel perioodil viiel korral publiku ette eesti lavakirjanduse tuntuim tragöödia (taas autori määratluses), August Kitzbergi „Libahunt” (lavastajateks Mikk Mikiver, Ingo Normet, Jüri Sillart, Peeter Jalakalt kaks lavastust) ning vaid Sillart on nime- tanud oma lavastuse tragöödiaks, Mikiver ja Normet on määratlenud oma lavas- tuse draamana, Jalakas žanrinimetusi ei kasuta. Analoogselt on mõnel puhul (Rakvere teater, 1995) loobunud „Faustile” värsstragöödia määratluse lisamisest. Avarat žanrilist tõlgendusvabadust tõendavad ka György Spiró näidendi „Kana- pead” kaks lavastust: 1990. aastal esietendub see Pärnu Endlas kui tragöödia, aasta hiljem aga Vene Teatris kui tragikomöödia.

Muidugi on igal üksikul juhul raske otsustada, kas autoripoolse žanrinimetuse muutmise taga olid kunstikavatsuslikud otsused (lavastaja, trupi eelistus) või oli hoopis tegu müügistrateegilise kaalutlusega (teatri turundusosakonna soov). Üksikutel juhtudel on tõlkenäidendite puhul teatrid (või ikkagi lavastajad? või mõlemad?) üpris radikaalselt muutnud ka autoripoolset pealkirja, eriti silma- torkavalt nn laiatarbekomöödiate puhul, siinkohal kaks näidet Neil Simoni teostest: tema näidend *Odd Couple* jõuab Eesti Draamateatri lavale pealkirja all „Suured tüdrukud ei nuta”, *Dinner Party* aga Vanemuise lavale pealkirja all „Sekstett à la carte”. Samuti muutub Eestis tavaks maailma menumuusikalide lavale toomine originaalpealkirjade all, seda ka juhul, kui lavastus ise kantakse ette eesti keeles: muusikalide *Chess*, *Grease*, *West Side Story*, *Cats* ja *Jesus Christ Superstar* pealkirjad jäävad Eesti teatrite mängukavades eesti keelde tõlkimata. Siin võib juba üsna kindlalt eeldada turunduslikku strateegiat, potentsiaalse piletiostja ahvatlemist tuttavlikult kõlava pealkirjaga.

Turunduslikust vaatepunktist võib loomulikult ka žanrinimetust käsitleda reklaamtekstina ning leidub ridamisi näiteid, kus „müüva” žanrinimetuse valikuga üritab teater (mõnevõrra kunstlikult) suurendada lavastuse müügiväärtust. Näiteks lisanduvad 1990ndatel žanrimääratlustesse mõisted *armastus* ja *romantika* („romantiline komöödia”, „romanss”, „ühe armastuse lugu”, „kõnelused armas- tusest”, „armastus kahel korral”, sellega liitub ka „melodraama” või „sentimen- taalne komöödia” vmt). Mängulisest lähenemisest annavad märku oksüümoronile üles ehitatud (st teatud mõttes teineteist tühistavad) žanrimääratlused nagu „traagiline farss”, „naljakas tragöödia”, „sügavmõtteline jant ühes jorus”. Huvi- tava tendentsina saab välja tuua, et perioodil 2004–2006, mil eriti uued teatri- kooslused hakkavad järjest enam žanrimääratlusest loobuma, saab Endla teatrist trendile vastuvoolu ujuja. Nimelt katsetab Pärnu teater (küllap taas suuresti müügistrateegilist) võimalust mahutada žanrinimetusse lisateavet lavastuse profiili kohta: nii on „Meie linnake” teatri poolt määratletud kui *väikelinna elulood*, „Nüüd ja igavesti” kui *kaadreid ühest noortepulmast*, „Väike Illimar” kui *selged pildid lapsepõlvest*.

Veelgi isikupäraseid ja ainukordseid žanrinimetusi läbi sõeludes joonistuvad välja kolm alagruppi:

1. Lavastuse ajastule, tegevuskohale ja/või temaatikale viitavad:
 - eestlaste armastusest ja seksuaalsusest (Merle Karusoo, „Kured läinud, kurjad ilmad”),
 - kurbülev laulumäng Viljandi Lauliku Ado Reinvaldi elust (Nikolai Baturin, „Kuldrannake”),
 - rännak 100 aasta taguses eesti külas (Toomas Suuman, „Meil aiaäärne tänavas”),
 - lugu Kolmandast Eestist (Mihkel Ulman, „Kajakamägi”),
 - suitsiiditeemaline näidend (Igor Bauersima, „norra. täna”).
2. Lavastuse vormilisele erisusele viitavad:
 - piknik (Friedebert Tuglas / Mati Unt, „Helene, Marion ja Felix”),
 - etnofuturistlik ballettkomöödia (Molière, „Amphitryon”),
 - *blues* (Edward Albee, „Bessie Smithi surm”),
 - pseudoklassikaline tragifarss võltsprantsuse laadis (Artur Kopit, „Oi issi, vaene issi ...”),
 - monstrumtragöödia (Franz Wedekind, „Lulu”),
 - karmid naljad (Georges Feydeau, „Potilaadale!”).
3. Ambivalentsed, lavastuse olemust mänguliselt varjavad:
 - hullus (Madis Kõiv, „Peiarite õhtunäitus”),
 - värvuskomöödia (Lydia Koidula, „Säärane mulk ehk Sada tangu”),
 - mäng või mängud (Vaino Vahing, „Suvekool”),
 - publiku solvamine (Jakob Karu, „Asjade seis”).

Muidugi võib iga nimetuse puhul eraldi vaagida, kas originaalne ja erakordne žanrinimetus ongi lihtsalt originaalsusepüüd, (enese)irooniline (sise)nali, intrigeeriv mõistatus (mis asi on värvuskomöödia?), müügistrateegiline käik või tuleb siit otsida sisulist võtit lavastuse eri tasandite avamiseks. Ideaaljuhul võibki isikupärane ja lõõv žanrinimetus muutuda oluliseks osiseks lavastuse tekstilisest korpusest.

Vastukaaluks žanri pikemale-põhjalikumale avamisele leiab mõistagi ka näiteid, kus žanriküsimus on lahendatud formaalselt, läbinähtava sooviga vastavat kohta kavalehel mitte tühjaks jätta. Levinuim žanr kogu sellel perioodil on ilma kahtluseta draama. Viimase sünonüümina on kasutusel teisigi neutraalset joont hoidvaid žanrinimetusi, nagu „lugu”, „lavalugu” „etendus”, „mäng”. Eraldi peaks mainima arhailise maiguga „näitemängu” naasmist eesti teatriteksikasse (1994. aastal luuakse Eesti Näitemängu Agentuur), ning muu hulgas ka eraldi žanrina.

Endiselt on žanrinimetuseks populaarne kirjandusteooria põhimõiste *näidend*. Kui lavale tuuakse proosadramatiseering, ongi dramatiseering või instseneering sageli kasutusel ka žanrimääranguna. Analoogsel moel ongi suur hulk laste-

lavastusi kavalehel määratletud „lastelavastusena”. Erijuhtumina võib käsitleda lavateoseid, mille dramaturgiline materjal ei kuulu algupäraselt lavažanri valdkonda, kuid nüüd on võetud käibele lavastuse žanrina, näiteks kuuldemäng („Sügisõhtul”, „Piimmetsa vilus”) või filmistsenaarium („Orkestriproov”).

Veel üks selge ajastuline märk on ka see, et ühevaatuselist, ilma vaheajata teatriõhtut (eelmistel kümnenditel pigem normist häälbiv juhtum, nüüd eriti alternatiivsemates truppides tavanähtuseks kujunenud) ei nimetata kordagi enam lühinäidendiks. Mõtlemisainet andev fakt on seegi, et kuigi fragmentaarsus ja kollaažiprintsiip muutuvad lavastuste struktuuris järjest olulisemaks meetodiks, jääb lavastustüübina täiesti kõrvale lühinäidendite õhtu: kahekümne aasta jooksul valmib neid vaid viis-kuus („Ma ei tea, mis saab homme” Tennessee Williamsi kolmest lühinäidendist, „Anatol, Max ja naised” neljast Arthur Schnitzleri lavanovellist jt). Kõrvalepõikeks – žanrinimetuseks võib teatavasti toimida ka mitte sisuline, vaid vormile (lavastuse mahule, osaliste arvule) viitav kriteerium. Neid näiteid pole just palju, lisaks „lühinäidendile” vajaks esiletõstmist „monodraama” (*resp.* monolavastus, mononäidend) – selle žanri uudsusena ilmub Eesti teatripilti monokomöödia, naerulise dominandiga ühe näitleja etendus.

Tänase teatri perspektiivist vaadates võib öelda, et jõudsalt on jätkunud žanri mõiste marginaliseerumine ja taandumine. Eriti ühele lavastusliigile (näiteks kaasaegsele tantsule) profileerinud väiksemad teatriorganisatsioonid on žanrite kasutamisest põhimõtteliselt loobunud. Ent samas pole tegu ka pöördumatult ajaloo prügikasti libisenud reliktiga, sest esmase, lavateoseid formaalsete tunnuste alusel toimiva liigitava-kategoriseeriva instrumendina on žanrimääratlusel oma koht ka tänapäeva teatris. Näiteks on paljude teatrite kodulehekülgedel jooksva repertuaari nimekiri esitatud eri žanriteks liigendatuna.

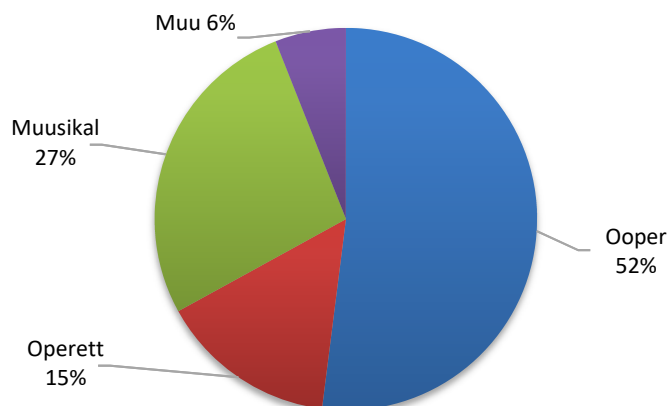
4.1. Muusikateater

Vaatlen esmalt muusikateatri repertuaari üldisemalt, seejärel käsitlen muusikateatri institutsioonilist poolt ning lõpuks analüüsin muusikateatri lavastusi žanrite kaupa: ooper, operett ja muusikal.

Muusikateatri repertuaar on sel perioodil meeldivalt mitmekülgne, olles ühelt poolt piisavalt representatiivne klassikalise muusikaliteratuuri osas, samal ajal ka mõõdukalt innovaatiline ja seniseid kogemusi avardav. Muusikakriitikute hooajakokkuvõtetes soovitakse siiski läbivalt värskema nüüdisooperi enamat esindatust ning riskijulgemaid valikuid ka vähem tuntud teoste kavvavõtmisel. (Põldmäe 1998: 148, Vaus-Tamm 2006) Samas leidub aastaid, näiteks 2001, mil muusikateatri uudisrepertuaaris domineerisid nimelt vähetuntud, valdavalt Eestis seni lavastamata teosed. (Võsu 2003: 85) Permanentne on vaatlejate mure eesti lavamuusika vähese esindatuse üle. „Eestis võiks rääkida pigem riigi- kui rahvus-ooperist – algupärandite osakaal on viimastel aastatel olnud tühine.” (*op cit*, 80)

Muusikateatri žanriline jaotus kujunes selliseks: 247-st muusikateatri uuslavastusest 127 (52%) olid ooperid, 66 (27%) muusikalid, 38 (15%) operetid (sh operetikavad) ja 16 (6%) ühikut hõlmasid muid muusikateatri žanre (kantaat,

kontsertesitus, vodevill vmt). Repertuaarikujunduse mõttes võib muusikateatrit pidada konservatiivseks lavastusliigiks, sest valdavalt mängivad ooperiteatrid üle maailma ühtesid ja samu nimetusi. Nii ei ole ka siinses ülevaates põhjust rääkida erilisest žanrite dünaamikast – ainsa tähelepanekuna võib mainida opereti taandumist muusikalide ees. Selle üheks põhjuseks lisaks operetižanri teatud anakronistlikkusele on, et muusikale hakatakse tegema mitte ainult muusikateatrites, vaid ka näiteks Ugalas, Endlas ja projektiteatrites.



Joonis 5. Muusikateatri jagunemine žanrite kaupa

Ooperi kontekstis on silmatorkav vormiline muutus seotud sellega, et kahe Eesti riikliku muusikateatri (RO Estonia ja Vanemuine) liiga alalhoidlikku kuvandit asuvad vaatluseluse perioodi lõpul hakkavad kõigutama 1990ndatel formeerunud konkurent-institutsioonid festival NYJD ning Von Krahli teater, kes asuvad muu tegevuse kõrval produtseerima ka nüüdisoopereid. Kaugema muusikaloo kontekstis pakub teistsugusemat repertuaari veel üks uus institutsioon, 2004. aastal loodud Nargen Opera, mis (koostöös Eesti Draamateatriga) toob lavale kolm meil seni tundmata Joseph Haydni kammerooperit. Lisaks formeeruvad kaks uut ooperiorganisatsiooni Pärnus. 1993. aastal sündinud Pärnu Ooper äratas suuremat tähelepanu aasta hiljem valminud Mozarti „Figaro pulma” särava lavastusega (lav Elmo Nüganen), Klaudia Taevi vokalistide konkursi rüpest välja kasvanud Promfest alustab iseseisvate ooperiproduktioonidega 2003. aastal, tuues lavale maailmaklassikat (valdavalt) debütantidest ooperilavastajate interpretatsioonis (kõneks-oleval perioodil Linnar Priimägi ja Mati Unt). Kõiki väljaspool riigiteatreid produtseeritud oopereid ühendab asjaolu, et lavastus on toodud välja nn projektkorras (ühekordse meeskonnana moodustatud trupp, väike mängukordade arv, ooperi esitamise kontekstis tavapäratu esituspaik).

Siin vaadeldava kahekümne ühe aasta jooksul leiab Eestis vähemalt ühel korral lavastamist peaaegu kogu maailma ooperiliteratuuri kullafond, sealjuures on kaks keskset muusikateatrit suutnud oma repertuaarivalikud üldjuhul korraldada viisil, kus sama teos ei oleks korraga mõlema repertuaaris. Kolm ooperiklassika tähtteost – Tšaikovski „Jevgeni Onegin”, Mozarti „Figaro pulm” ning Verdi

„Traviata” – tuuakse kõnealusel perioodil lavale kolme eri lavastusena. Lavastatuimateks heliloojateks ongi kaks viimati mainitud, kellele kolmandana liitub Puccini (11 Verdi ja Puccini, 10 Mozarti lavastust). Nendega suudavad konkureerida vaid Rossini (seitse lavastust) ning Donizetti (kuus lavastust). Lisama peaks, et Puccini ja Rossini loomingust on jõudnud lavale just mitmed kammerlikumad ooperid, mis on osutunud valituks eeskätt pedagoogilistel eesmärkidel Eesti Muusikaakadeemia tudengite õppetööna. Eraldi tuleks välja tuua ka fakt, et ühe Mozarti lavastuse tegijad on taas tudengid, kuid mitte muusikud, vaid tulevased draamanäitlejad: lavakunstikooli 20. lend mängib Tallinna Linnateatri egiidi all Mozarti laulumängu „Bastien ja Bastienne” (lavastajaks alles tudengiseisuses Priit Võigemast, tegu on ühtlasi lavakunstikooli esimese Mozarti lavastusega). Muidugi leiab mängukavast ka Offenbachi, Menotti, Raveli, Massenet’, Bizet’ ja Gounod’ paljumängitud teoseid. Üks osa ooperirepertuaarist on nn kuldne klassika, paljude maailma ooperiteatrite mängukavades leiduvad Offenbachi, Menotti, Raveli, Massenet, Bizet’ ja Gounod’ paljumängitud teoseid.

Nagu öeldud, riskivad mõlemad riiklikud muusikateatrid ka varem Eestis mängimata või ammu unustuse hõlma vajunud ooperitega. Vanemuine teeb panuse barokkooperile (Händeli „Xerxes” ning „Acis ja Galatea”) ning 19. sajandi vähem tuntud ooperile (neist Lortzingi „Salakütt” jõuab Eesti lavale küll teist korda, ent esmalavastus Estonias jääb juba 1911. aastasse, mil tõsiseltvõetav Eesti muusikateater oli veel sündimata). Estonia seevastu liigub repertuaari avardamise retkil pigem 20. sajandi ooperimuusikas (De Falla „Lühike elu”, Orffi „Tark naine”, Sallinen „Ratsamees”). Eestis varem lavastamata, muusikaliselt nõudlikud teosed on Boito „Mefistofeles” Estonia ning Nielseni „Maskeraad” Vanemuise mängukavas. Ent Eesti teatris varem mängimata oopereid leitakse ka tuntud klassikute pärandist (Verdi „Ernani”⁹ ja „Falstaff”, Rossini „Itaallanna Alžiiris”, „Tuhkatriinu” ning „Sinjoor Bruschino”). Omaette kunstiline avantüür on Arnold Schönbergi meil tundmata *Sprechgesangi*¹⁰ mõjutustega melodraamade tsükli „Kuu-Pierrot” Vanemuise lavale jõudmist (esitati koos Bartóki lühiooperiga „Hertsog Sinihabeme loss”).

Kui vaadata repertuaaripilti regionaalselt, siis lisaks itaalia, vene ja prantsuse ooperile jätkub mõlema muusikateatri mängukavades ruumi ka soome (Kuusisto „Mehe küljeluu”, Sallise „Ratsamees”) ja taani ooperile (Nielseni „Maskeraad”). Algpärane ooper on perioodi algul suhteliselt marginaalses positsioonis, olles esindatud eeskätt nn uusklassikasse kuuluvate, st varem mitugi korda laval olnud teostega (Aava „Vikerlased”, 1987; Ernesaksa „Tormide rand”, 1988; Tubina „Reigi õpetaja”, 1988, ja „Barbara von Tisenhusen”, 1990; Tambergi „Cyrano de Bergerac”, 1995), värskest valminud algpärased ooperid (Põldmäe „Raeooper”, Jürisalu „Püha Susanna”) kaovad mängukavast suhteliselt kiiresti. Murrangut eesti uusooperi arengus märgib sajandivahetuse aeg, tinglikuks avalöögiks võiks

⁹ Verdi ooperit „Ernani” on Eestis varasemalt esitatud saksa keeles 1860. aastal Tallinna saksa teatris.

¹⁰ *Sprechgesang* (sks k kõnelaul), mõiste vokaalse lausungi kohta, mille võtsid kasutusele heliloojad Arnold Schönberg ja Alban Berg.

pidada 1999. aastal Estonias esietendunud Kangro ooperit „Süda”. Siit edasi järgneb eesti nüüdisooperite arvukam ilmumine: NYJD-festivali raames, Von Krahli teatri ning Tartu Teatrilabori egiidi all esietenduvad uued ooperid Raimo Kangrolt, Alo Matiisenilt, Mari Vihmandilt, Lepo Sumeralt, Tõnu Kõrvitsalt, Rauno Remmelt ja Toomas Trassilt. 2003. aastal on viimaks eesti nüüdisooperid ka Estonia laval (Timo Steineri „Kosjas” ja René Eespere „Gurmaanid” ühise ooperiõhtuna). Formaalselt ühendab kõiki teoseid asjaolu, et tegu pole täismahulist, vaid lühiooperitega (enamasti esitatakse mitu teost ühel õhtul), samuti see, et piirdatakse vaid mõne esituskorraga.

Mõlema riikliku muusikateatri repertuaarivalikus on tajutav püüd otsida kontakti lasteauditooriumiga. Paraku pole ooperiliteratuuri kullafond lasteooperite poolest just eriti rikas ning paar tuntuimat, Eestis varemgi lavastatud Britteni „Väike korstnapühkija” ja Humperdincki „Hansuke ja Greteke” ning varasemat eesti lasteooperit esindav Kapi „Talvemuinasjutt”, tuuakse nüüdki taas lavale. Huvitava repertuaarileiuna võiks eraldi ära märkida Vanemuises välja tulnud läti nüüdishelilooja Janis Lusensi „Lindude ooperi”. Estonia teeb selles vallas kaks korda panuse eesti heliloojale Tõnis Kaumannile: kui „Ooperimarakratid” tundub olevat suuremalt osalt haridusprogrammiline, ooperižanrit tutvustav-propageeriv kontsertprogramm, siis „Mina, Napoleon” on juba suure solistide koosseisuga täismahus lasteooper. Siiski on aimatav, et nullindatel eelistatakse laste poole pöörduda pigem (laste)muusikali kui lavaliselt kommunikatiivsema žanri vahendusel.

Operettide valik on vaadeldaval perioodil ootuspäraselt traditsioonitruu. Klassikaline operett oma ilus ja valus on selle žanri austajate rõõmuks endiselt olemas. Mängituim teos on Straussi „Nahkhiir” (kolm lavastust), ent populaarseim autor mitme teosega on Kálmán. Esindatud on pea kõik selle žanri 19. sajandi lõpu, 20. sajandi algupoole klassikud (Ábraham, Lehár, Friml, Offenbach). Väiksemas formaadis (Estonia Talveaias) elustuvad korra ka kodumaise opereti tuntuimad näited, mille loomisaeg asetub juba eelmise sajandi keskpaika (Ardna, Kõrver). Mainimist väärib, et operetiga katsetavad sel ajal ka mitmed sõnateatrid, eriti näiteks Ugala (Kõrveri „Ainult unistus”, Arro „Rummu Jüri”), aga ka Pärnu Endla (Benatzky „Valge hobuse võõrastemaja”), ühel korral ka Draamateater (Falli „Lõbus talupoeg”). Üldiselt kinnitab aga statistika (mõnikümmend lavastust kahekümne aasta jooksul) operetižanri silmanähtavat taandumist oma modernsema analoogi muusikali ees, seda eriti uue sajandi alguses.

Muusikali jõuline läbimurre – eelmisel perioodil oli muusikal olnud pigem eksootilise juhukülalise rollis – on kindlasti vaadeldava ajalõigu üks selgeid tunnusjooni. Muusikali arengut Eestis on küllap mõjutanud asjaolu, et juba kõige esimeste katsetusega (Loewe’i „Minu veetlev leedi”, lav Voldemar Panso, 1963, ning Bernstein’i „West Side’i lugu”, lav Vello Rummo, 1964) õnnestus selle žanri renomee sedavõrd kõrgele tõsta, et paljud hilisemad muusikalid võeti vastu pigem reserveeritult. 1970ndatel hakkas levima suhtumine, et mitmed maailma muusikalide Mekas Broadwayl sündinud teosed on meile „ideoloogiliselt” võõrad ja lahendust nähti pigem panustamises Eesti oma heliloojate ja libretistide koostööle. Paraku on suurem osa läinud sajandi teisel poolel loodud omamaistest

muusikalidest vajunud pigem unustuse hõlma. Õieti moodustabki eesti muusikalide klassika vaid Olav Ehala looming.

Kuni 1990ndate alguseni ongi muusikal Eesti teatrite mängukavades üpris harv nähtus, mida koguneb vaid lavastus või kaks aasta kohta. Siiski on mõlemal muusikateatril sellest ajast ette näidata vähemalt üks säravalt esile tõusev õnnestumine. Estonias tuuakse esmakordselt Eestis lavale Bocki „Viiuldaja katusel” (1989), see toob esimest korda Eestisse Rootsi lavastaja Georg Malviuse, kellest kujuneb Eesti viljakaimaid muusikalilavastajaid. Vanemuise repertuaari jääb aastateks püsima Loewe’i „Minu veetlev leedi” Ülo Vilimaa lavastuses (1990), millel õnnestub vähemalt osaliselt kõigutada eelmise Eesti-lavastuse müüti.

Ühe murdejoone võime tõmmata aastasse 1992, mil Estonia läheb Porteri muusikaliga „Suudle mind, Kate” (lav Neeme Kuningas) Linnahalli hiigellavale ning ehitab lavastuse ümber ka mastaapse lääneliku reklaamikampaania. Ja ehkki lavastus ei kujune suurõnnestumiseks, on nüüdsest „maha pandud” muusikali lavastamise uus formaat: elav saateorkester (varem oli sõnateatrites tehtud muusikale ka lindimuusikaga), suurejooneline lavakujundus, staarid, professionaalne vokaal, lavalised efektid, koor ja tantsutrupp. Loomuldasa liitub sellega ulatuslik ja kärarikas meediakampaania, mis nihutab tulemuse teatri kontekstist aegamisi pigem meelelahutusturu „tooteks”. Uue sajandi algul, kui muusikalid annavad tooni nii muusikateatrite kui mitmete sõnateatrite repertuaaris, muutuvad vaidlused muusikali ümber keskseks teatriteemaks. Üks osa sõnavõtjatest näeb muusikali mõõdutundetus vohamises ohtu, mis kahjustab teisi žanre. Leitakse, et riigiteatrid ei peaks kommertslikul „muusikaliturul” osalema, see lavažanr võiks jääda erafirmade pärusmaaks. „Eesti kultuuripilt tervikuna ei kaotaks suurt midagi, kui riigiteater muusikalipõllul ei mässaks. „Cats” tehakse ära niikuinii. Iseasi, kas ja kes teeb „Hamletit”.” (Herkül 2005) Samas pole mingi saladus, et mitmetel riigiteatritel õnnestub muusikaliga „hoida tasakaalus” teatri eelarvet, teisisõnu: muusikalide tuludest on võimalik lavale tuua ka elitaarsemaid, majanduslikult mittekasumlikke projekte.

Veel üks murdepunkt muusikalide produtseerimises saabub aastal 1998, mil Rodgersi „Kuningas ja mina” lavastusega taas Linnahalli laval sünnib Eestis esimene (eraõiguslik) muusikaliteater – Smithbridge Productions. „Jalgadega hääletav” vaataja on nüüdseks selgelt välja öelnud, et just sellisele meelelahutuslikule lavažanrile kuulub tema selge eelistus. Smithbridge’i loominguliseks kõrgpunktiks jääb Claude-Michel Schönbergi „Hüljatute” Eesti esmalavastus Georg Malviuselt (2001), mis toob Linnahalli 45 000 vaatajat. Samade tegijate „Miss Saigon” järgmisel aastal meelitab kohale aga juba 50 000 külastajat (Viira 2003) – publikuhulk, mis ei jää enam kaugele mõne maakonnateatri kogu aasta vaatajate arvust. Samal ajal tõusevad ka muusikalide eelarved miljonitesse kroonidesse ja seoses uute (era)produktioonifirmade ilmumisega saab rääkida ka muusikaliturust.

Sajandivahetuseks on peaaegu kõik maailma tuntumad muusikalid vähemalt korra Eestis laval olnud. Mitmete maailma suurmenukite, näiteks Andrew Lloyd Webberi teoste lavaletoomist piirab osalt kartus meile võõra kultuurikonteksti ees, samuti tekitab probleeme esitusõiguste omandamise keerukus (ja muidugi ka kallidus). Uue sajandi alguses muutub kõige tegusamaks muusikalide produt-

seerijaks teater Vanemuine, kus üksteise järel tulevad lavale seni Eestile autoriõiguslikel põhjustel kättesaamatuks jäänud Webberi menumuusikalid („Evita”, „Jesus Christ Superstar”, „Cats”). Mõnevõrra hiljem proovib ses žanris jõudu NUKU teater (Jacobsi „Grease”), kes aga paneb aktsendi uutele eesti muusikalidele (Kreemi/Liitmaa „Risk” ning „Romeo & Julia”). Hiigelsaalides või vabas õhus toimuvate suurte muusikaliprojektide varjus tehakse ka mõned väikses formaadis, nn taskumuusikalid (Schmidt „Fäntästiks” Noorsooteatris), mis aga jäävad suurema tähelepanuta. Samuti katsetavad muusikaliga endiselt mitmed sõnateatrid, neist pidevamalt Pärnu Endla (Porteri „Suudle mind, Kate”, Monnot’ „Irma”), sündmuseks kujuneb ka Ugalas lavale toodud Rodgersi „Helisev muusika”, mis ongi alles esimene selle teose esitus Eestis.

Repertuaari mõttes on prioriteet selgelt žanri kuldklassikal ehk mujalgi maailmas edetabelite tipus seisvatel teostel, millest mõnedki lähevad sel perioodil Eestis juba kolmandale-neljandale ringile. Enim mängitud teosed sel ajal on Bernstein „West Side Story” ning Styne’i „Sugar” (mõlemad koguvad lausa kolm lavastust). Vähem tuntud ja meil esmaetendunud teosed (Porteri „Can-can”, Styne’i „Gypsy”, Johni/Rice’i „Aida”) kaovad repertuaarist tunduvalt kiiremini. Erandiks on selles rubriigis ehk vaid Russelli „Verevannad”, mille edu Vanemuises põhineb Tiit Ojasoo eriliselt leidlikul lavastusel. Võiks arvata, et ajal, mil räägitakse muusikalibuumist, sünnib ka ridamisi uusi algupärandeid, kuid nii see siiski pole. Lisaks eelmainitud Kreemi/Liitmaa uudisteostele püsivad endiselt laval Eesti selle žanri klassiku Olav Ehala tööd, kuid tegu on valdavalt varasemate teostega („Thiil Ulenspiegel”, „Burattino”, filmimuusika baasil loodud „Nukitsamees”), erandiks vaid noortemuusikal „Kaotajad” ning lastemuusikal „Lumekuninganna”. Kahest Tõnu Raadiku muusikalist (lastemuusikal „Puhh”, „Vargamäe tõde ja õigus”) kujuneb edukamaks esimene. Nooremale vaatajale mõeldud muusikalidest tuleb mainida veel Rakvere teatris esietendunud Ardo Ran Varrese „Arabellat ja Taanieli”, kus lisaks muusikalistele väärtustele väärib tähelepanu tugev libreto Toomas Suumanilt Aino Perviku noorsooraamatu alusel.

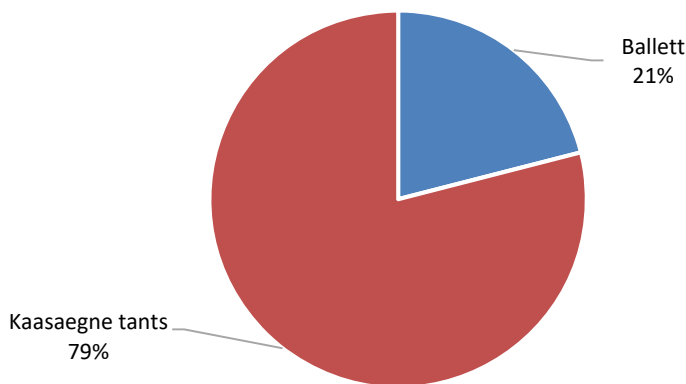
Muusikateatri ülevaadet koomale tõmmates peaks mainima veel nii Estonias kui Vanemuises aegamisi juurduvat ooperite kontsertettekannete traditsiooni, aga teisalt ka mitmesuguste kontsertetenduste, ooperi-, opereti-, salongi-, kohviku- ja jõulukavade rohkust. Näiteks torkab silma Estonia tava kompileerida parajasti repertuaaris oleva lastelavastuse põhjal märgatavalt lühendatud ja teemakohaseks kohendatud variant („Nuki esimesed jõulud”, „Suur kokkusaamine Puhhi pool”), mida oleks võimalik pakkuda lasteasutustele jõuluürituste sisustamiseks.

Siit jõuamegi sujuvalt otsapidi juba sõnateatrisse, sest ka sõnateatrites juurdub **kontsertlavastuse** formaat, mille vorm võib varieeruda salongiõhtust („Mu kurbused on alasti”, „Kaunimad aastad su elus”, „Reedel ja alati”) teatriajaloolise loeng-kontsert-viktoriinini („Eesti teatri laulud”), aga ka intiimse ühemehe-lauluõhtuni (Priit Pedajase esitatud „Õõlaulud”) või hoopis muusikalise „ajaloo-tunnini” („Sõdurilaulud vol. 1. Eesti sõdur tsaariarmee”). Teisalt võib välja tuua rea lavastusi, mille välises vormis domineerivad muusika ja laulud, kuid mille sisuline tuum ei luba neid liigitada kontsertetenduse, seega ka muusikateatri (veel vähem muusikali) alla (näiteks Tiit Palu lavastused „Raimund”, „Mis värvi on

vabadus”, aga ka Kaarel Kilveti „Niikaua kui sa ei tule, laulan sust...”). Nagu ikka, jääb lõpuks sõelale lavastusi, mis ei paigutu päriselt ühtegi teadaolevasse muusika-ega sõnateatri žanrisse, näiteks Alo Mattiiseni / Peeter Volkonski risotooriumi „Roheline muna” suvelavastuse vormis esitus Ugala teatritl. Muusikateatri enda väljendusvahendite (vokaal, koreograafia, muusika) kõige eredama sümbioosina sel perioodil tekitab kõneainet Veljo Tormise kantaadi „Eesti ballaadid” (taas)-ettekannet Von Krahli teatri egiidi all Kuusalu vallas asuvas heinaküünis.

4.2. Tantsuteater

Tantsuteatri kaht kesket žanri – *balletti* ja *kaasaegne tants* – võib omakorda jagada mitmetesse alajärgidesse. Siin vaadeldav periood hõlmab ka diskussioone ja muudatusi tantsuteatri terminoloogias. (pikemalt vt Einasto 2008: 203) Balletis võime eristada *klassikalist balletti* ning viimase väljendusvahendeid vabama liikumiskeelega sünteesivat *modernballetti*. Nullindatel võetakse tantsuteatri uuemate suundade iseloomustamiseks katusmõistena kasutusele *kaasaegne tants* (paralleelmõisted *postmodernistlik tants*, *sõltumatu tants* ja *nüüdistants*) siinses ülevaates on selguse mõttes kasutatud läbivalt mõistet *kaasaegne tants*.



Joonis 6. Tantsuteatri jagunemine žanrite kaupa

Tantsulavastuste üldarvust 175 olen paigutanud klassikalise balleti alla 37 nimetust ehk 21%, seega prevaaleeribki tantsuteatri väljal kindlalt klassikalise balleti suhtes alternatiivsem kaasaegse tantsu (138 nimetust, 79%) suund. Nagu juba sissejuhatuses öeldud, esindab valdav osa kaasaegse tantsu lavastusi lühiformaati, mida ühte teatriõhtusse võib mahtuda isegi neli-viis nimetust. Kaasaegse tantsu nišist aegamisi eraldunud uuem suund, mida tantsuteoreetikud on määratlenud kontseptuaalse (nüüdis)tantsuna, mis asetab rõhu „ideede ja kontseptsioonide ülimuslikkusele liikumise või kehakasutuse ees” (pikemalt vt Einasto 2009: 192), on valdavalt väiketruppide või (tantsu)tudengilavastuste mängumaa. Siin kehtib põhimõtteliselt sama, mida sai kaasaegse tantsu puhul juba varem öeldud: lühi-

formaat, palju nimetusi, kuid vähe mängukordi (3–10 etendust, sagedasti mõned neist väljaspool Eestit).

Klassikalise **balleti** suund (Minkuse „Don Quijote”, Adami „Giselle”, Tšaikovski „Luikede järv”, „Uinuv kaunitar” ja „Pähklipureja”) on ootuspäraselt esirinnas Estonias, Vanemuine pühendub kuni aastani 2004 (mil märkimisväärselt suurendatakse vahepeal kriitilise tantsijate arvuni kahanenud balletitruppi) valdavalt modernballetile ja kaasaegsele tantsule. Populaarseim teos tantsuteatris on lavastuste arvult „kuldset klassikat” esindav Tšaikovski „Pähklipureja”, mis sarnaselt rahvusvahelise traditsiooniga kuulub balletiteatrite jõulukavadesse. Mitmel korral on koreograafe inspireerinud ka Prokofjevi „Romeo ja Julia”. Nagu varemgi, on nüüdki vähene uute eesti originaalballettide (st spetsiaalselt balletile loodud muusikaga) saak. Sellest perioodist on nimetada vaid üks uudisteos, Peeter Volkonski „Väike prints”, varem loodud ballettidest esitatakse kahel korral Eduard Tubina „Kratti” ning korra Eugen Kapi teost „Kalevite kange poega” (varem esitatud „Kalevipoja” nime all). Ent koreograafiat luuakse mõistagi ka varem loodud muusikale (eesti heliloojatest näiteks Heino Elleri, Kuldar Singi ja Arvo Pärdi heliloomingule). Napilt näeme ka lasteballette ja lasteauditooriumile suunatud tantsulavastusi (Lydia Austeri „Bambi” korduslavastus).

Tantsuteatri olulisim pöördepunkt on kahtlemata **kaasaegse tantsu** järkjärguline iseseisvumine nii esteetilisel kui ka organisatsioonilisel tasandil. Kui 1990ndaid Eesti tantsumaastikul on valdkonna eksperdid võrrelnud plahvatusega, kus toimus seni balletist, folkloorsest või varietee sõutantsust erinevate liikumisvormide jõuline tulek põranda alt välja uuelaadse vormina *kaasaegne tants*, see tõi kaasa arusaamade muutumise sellest, mis on tants, samuti uute kollektiivide ja institutsioonide sündimise ning kõrgkoolides antava tantsuhariduse vormi ja sisu teisenemise. Nullindatel on täheldatud kaasaegse tantsu valdkonnas plahvatuse settimist. Balletiteatris analoogset plahvatust ei toimunud, seoses valdkonna rahvusvahelistumisega võib rääkida pigem nihkest. (Vt Einasto, Lagle 2016: 53, 74)

Kaasaegse tantsu iseseisvumise alguspunktiks võib pidada tänapäevasemat liikumiskeelt viljeleva (esialgu ka laiemalt tutvustava) tantsuteatri Nordstar (hilisem Fine 5) esimesi iseseisvaid lavastusi Estonias 1990ndate alguses, mis jätkub mitme kaasaegsele tantsule keskenduva teatri ja festivali sünniga. Samas ei saa rääkida kaasaegse tantsu „pagendamisest” Eesti teatrimaastiku äärealale, sest seda suunda esindavatel lavastustel on oma koht ka Estonia ja Vanemuise lavadel.

Kaasaegse tantsu lavastusi võib jaotada kolme põhirühma lähtuvalt sellest, kas teose sünni on inspireerinud kirjanduslik tekst („Suur sekund”, Urmas Vadi samanimelisel novellil põhinev tantsulavastus, loominguline ühendus S.P.A.), muusikateos (Orffi „Carmina Burana” või Stravinski „Püha kevad”, mõlemad samanimeliste tantsulavastustena tantsuteatris Fine 5) või siis on tantsulavastus loodud ainuüksi koreograafi individuaalse kogemuse pinnalt ning konkreetse lavastus-situatsiooni tingimusi (osalejad, ruum, sotsiaalne kontekst vmt) arvestavalt (siia rühma kuulub suurem osa kaasaegse tantsu lavastusi).

Kuigi kaasaegne tants kasutab järjest enam ka verbaalset teksti, võib siiski rääkida selle teatriligi järjest selgemast iseseisvumisest, kusjuures võrdsest sõna-

ja muusikateatriga (sageli ei kasuta kaasaegne tants muusikalist fooni) kaugeneb kaasaegne tants ka balletist. Kui kõik eelnimetatud teatriliigid toetuvad üldjuhul kirjalikule tekstile (näidend, dramatiseering, libreto vmt, mis omakorda tugineb sageli mõnele muule kirjandusteosele) ning evivad narratiivset iseloomu, siis kaasaegne tants defineerib end üldjuhul hoopis muude fenomenide (kohalolu, füüsiline või emotsionaalne impulss jne) kaudu. Kirjanduse ja tantsuteatri traditsiooniliste žanrite asemel otsib kaasaegne tants üha enam kokkupuutepunkte pigem kujutava kunsti uuemate suundadega, näiteks kohaspetsiifilise kunsti alaliigina tekib kohaspetsiifiline tantsulavastus („Käijad”, 1999, ZUGA ühendatud tantsijad, lavastust mängiti Tallinnas Raekoja platsil, Balti jaamas, Gdanski sildadel jm). Kontseptuaalse tantsu nišis eristub nullindate alguses eraldi haruna etendaja autentseid isiklikke sfääre puudutav monovormis tantsulavastus (Mart Kangro, Raido Mägi, Katrin Essenson).

Kindel märk on ka Eesti kaasaegse tantsu skeene avanemine rahvusvahelisele areenile, millest annavad tunnistust koostööprojektid, välislavastajate tulek ning välisfestivalidel osalemine. Repertuaaripildis on selle üheks väljundiks tendents, et paljud Eesti nüüdistantsulavastused kannavad ingliskeelseid pealkirju.

4.3. Lastelavastused

Lastelavastused lavastusliigina on Eesti teatripildis üks traditsioonilisemaid. All-olevast tabelist (Tabel 4) nähtub, et sel perioodil valmis üle poole tuhande (586) laste- ja noortelavastuse, millele võib mõtteliselt liita raadioteatri mõnikümmend laste- ja noortekuuldemängu ning sama palju lastele mõeldud telelavastusi – sel juhul tuleks lisada veel sadakond nimetust. Lastelavastuste arvu järsk suurenemine (üle 30 nimetuse aastas) alates 1995. aastast on taas seletatav uute teatrite tekkimisega, aga ka põhjalikuma statistika kättesaadavusega. Vaatlen esmalt lastele mängivaid teatriinstitutsioone, seejärel teen ülevaate lastele mängitava repertuaari teemadest ja autorkonnast. Liigun oma ülevaates peavoolust (tuttav-turvaline lastelavastus) marginaalsema-katsetuslikuma suunas.

Teatrite kaupa jagunevad lastelavastused üpris ebavõrdselt. Mõistetavalt domineerib lasterepertuaar teatrites, mis ongi lasteauditooriumile mõeldes loodud (Nukuteater, Tartu Lasteteater, Trumm, aga ka Eesti venekeelsed lasteteatrid Ilmarine, Lepatriinu ja Tuuleveski). Üpris harvad on lastelavastused RO Estonia või Vanalinnastuudio repertuaaris. Noorsooteatri muutumine Tallinna Linna-teatriks 1994. aastal kajastub ka teatri lasterepertuaari kahenemises, ehkki tuleb mõnda, et eelmise nime all ei olnud see kaugeltki mitte ainult lastele ja noortele mängiv teater, kuigi varasematel kümnenditel siiski ka järjepidevalt nooremaid vaatajaid kõnetav. Maakonnateatrites tundub kehtivat printsiipi, et lastelavastus planeeritakse hooaega suuresti kohustusliku komponendina: igasse hooaega üks nimetus, mis üldjuhul püsib mängukavas hetkeni, mil uus eelmise välja vahetab.

Üldise tendentsina võiks välja tuua, et vaadeldava perioodi jooksul avardub lasteteatri repertuaaripilt nii varem lavastamata autorite, uute teemade kui ka värskete režiiliste lahenduste aspektis. Kui kogu nõukogudeaegne Eesti laste-

teater liikus valdavalt mööda sissetallatud radu, pakkudes ikka ühtesid ja samu muinasjutte või laste lemmikraamatute „kohustuslikke” lavalisi ümberjutustusi (loomulikult mõne üksiku särava erandiga), siis järgnevatel kümnenditel on pilt tunduvalt variatiivsem ja riskijulgem. Eriti huvipakkuvaks muutub lasterepertuaar siin vaadeldava perioodi lõpul, aastatel 2003–2006: avastatakse uusi autoreid, teemasid ja uusi teatrivorme (näiteks VAT-teatri rüpes alustanud noortele mõeldud foorumteater, rühma- ja improlavastused vmt).

Lastelavastuste klassikaline aines, tuntud muinasjutud, muidugi ei kao ka vaatlusalusel perioodil ja sel ajal mängitakse (mõnel puhul mitugi korda) läbi paljude põlvkondade lemmikmuinasjutud : vaevalt jõuab üks „Lumivalgeke”, „Okasroosike”, „Tuhkatriinu” või „Saabastega kass” oma lavaelu lõpetada, kui mõni teater selle uuesti kavva võtab. Tihedalt konkureerivad nendega Hans Christian Anderseni kunstmuinasjuttude lavaversioonid („Pöial-Liisi”, „Vankumatu tinasõdur”, „Inetu pardipoeg”, „Väike merineitsi”). Mõnevõrra üllatab, et üks enim mängitud teoseid, Anderseni „Lumekuninganna” leiab ikka ja jälle lavastamist Jevgeni Švartsi 1934. aastal kirja pandud töötlusena, vaid 2006. aastal esietendunud Olav Ehala samanimeline lastemuusikal on loodud Leelo Tungla originaallibretole.

Vähem kasutatakse ainesena eesti muinasjutte ja rahvamuistendeid (neist populaarseim on „Kaval-Ants ja Vanapagan”), aga ka kunstmuinasjutte (Peterson-Särgava „Reinuvader rebane”, Kreutzwaldi „Välejalgne kuningatütar”). Üks huviäratavamaid suundumusi ongi folkloori imbumine lasteteatrisse – kas ehedal kujul või inspiratsiooniallikana. Valmivad eraldi lavastused vepsa, setu, lapi, islandi, komi, jaapani, itaalia, inglise, iiri ja vanakreeka muinasjuttudest ja müütidest.

Enam kui harva ilmub lastelavastuste üldpilti ka kaugem eksootika, meile võõrapärasemate kultuuride folklooril põhinevad lavastused. See suund seondub küll peaaesjalikult vaid ühe trupi, Tartu Lasteteatri huvisfääriga, kus jõudsid lavale kavad fääri („Fii-foo-fum!”) ning irokeesi ja mustjalg-indiaanlaste („Tuulelind”) muinasjuttudest. Nukuteatri kavast aga leiame paar nimetust, mis populariseerivad laste auditoriumile vanakreeka müütide ning rahvajuttude kangelasi („Herakles”, „Kangelased, nümfid, jumalad”).

Lasterepertuaari peavoolu moodustavad lisaks muinasjuttudele tuntud lasteraamatute (või telelavastuste kaudu tuntuks saanud lugude) vähe üllatusi pakuvad lavalised tõlgendused. Ootuspäraselt troonib autorite tipus Astrid Lindgren, kellelt on esindatud kõik tuntumad teosed, neist „Karlsson katuselt” koguni neljas lavastuses (neist kaks telelavastust). Aga tee lavale on leidnud ka Baumi „Võlur Oz”, Milne’i „Karupoeg Puhh”, Disney „Miki-hiir tondilossis”, Durrelli „Minu pere ja muud loomad”, White’i „Charlotte koob võrku”, Preussleri „Väike nõid”, Molnári „Pál-tänava poisid”, Barrie „Peeter Paan” ning Janssoni muumipere tegemised. Sama pika rivi saaks kokku eesti lastekirjanduse klassikast, kuhu kuuluvad Raua „Sipsik” ja „Naksitrallid”, Perviku „Kunksmoor”, Lutsu „Nukitsamees” ja „Kevade”, Kanguri „Timbu-Limbu ja lumemõldrid”, Väljali „Jussikese seitse sõpra” ja Valteri pokurahas, sekka ka mõni üsna unustuse hõlma vajunud teos (Truupõllu „Rohelise päikese maa”). 2005. aastal jõuab esimest korda

teatrilavale kodumaist päritolu laste lemmikkangelane Lotte („Lotte reis Lõunamaale”, lav Janek Joost ja Janek Savolainen, Vanemuine), kes järgnevatel hooaegadel ilmub korduvalt juba uutes lavalugudes.

Kui rääkida materjalide sisulisest tonaalsusest, on ilmselge, et eelistatud on värvikate tegelaste ja selge moraaliga seikluslikud lood, üsna ettevaatlikult võetakse lavastada dramaatilisema ja süngema dominandiga teoseid, ehkki leidub neidki. (Jaigi „Isa liivapurgis”, Wilde’i „Noor kuningas”, Ende „Ilma lõputa lugu”, Lagerlöfi „Trollpoiss”). Esile tõusevad ka mõned katsed tuua lasteteatrisse maailma kirjandusklassikat, näiteks Carrolli „Alice imedemaal” (koos Mai Murdmaa tantsuetendusega kolm lavastust), Saint-Exupéry „Väike prints” või Goethe „Faust” (lastevariantis „Faustike”).

Muidugi ei piirdu lasterepertuaar ainult dramatiseeringutega, vaid lavale tuuakse ka originaalnäidendeid. Draamateater näiteks avastab briti autori David Woodi („Piparkoogimehike”, „Kiigepuu”), Noorsooteater tema kaasmaalase Ken Campbelli („Skangpoomijad”, „Vana kuningas Cole”). Siiski võib tajuda, et lasterepertuaari valikul toetutakse kohati liialt juba tuttavatele ja end varem õigustanud materjalidele või autoritele. Näiteks toob Draamateater ajavahemikus 1990–1996 lavale tervelt neli eelmainitud Dawid Woodi lastenäidendit (kõik ka sama lavastaja, Ivo Eensalu tööd), selmet otsida kasvõi inglise põhjatust lastekirjanduse varamust mõni teine autor.

Mõistagi jääb tuntud lugude ja autorite kõrval silma ka mõni originaalsem repertuaarileid, näiteks Brechti seni meil tundmatu lastelugu „Lend üle ookeani”, Krohni „Suur kuri hunt”, Byströmi „Suur ime” ning Ayckbourne’i „Hääleröövel”, ambitsioonikas tegu on ka Maeterlincki „Sinilinnu” lavaletoomine Endla ja Pärnu kooliteatri koostööna. Mõnedki kenad teosed annab ka eesti lastedramaturgia (Tungla „Lehmataari lugu”, Põldma „Koera pulm”, Vadi „Lendav laev”, Tätte „Tere!”, Kivirähki „Vapper keefir” ning „Sibulad ja šokolaad”). Huvitav on märkida, et kui nõukogudeaegne täiskasvanutele mõeldud eesti kirjandus (nii dramaturgia kui proosadramatiseeringud) esineb teatrite repertuaaris pigem harva üksiklasena, siis sama perioodi lastele mõeldud dramaturgiat (nagu ka lastekirjanduse klassikat) mängitakse ka taasiseseisvunud Eestis edasi: Männi „Nutikas eesel”, Karusoo „Näärpäev”, Undi „Tinasõdur, baleriin ja siga”, Tuulingu „Sabad sõlmes”, Merilaasi „Pilli-Tiidu”. Menukaim teos selles nišis on Undi lastenäidend „Kolm pörsakest ja hea hunt”, mis tuleb lavale lausa kolmel korral.

Samuti levib tendents, kus lisaks lastekirjanikele hakkavad (iseendale lavastamiseks) kirjutama lastenäidendeid mitmed lavastajad: Peeter Tammearu „Tornikukk ja võlusõrmus”, Elmo Nüganeni „Sinder-Vinder”, Margus Vaheri „Õnnelill”, Andres Dvinjaninovi „Päkapikutajad ja kolekoll”, Andres Noormetsa „Lumejäned”.

Põnevamate lastelavastustega hakkavad juba 1990ndatel katsetama kaks äsjaformeerunud väiketruppi: VAT ning Tartu Lasteteater. Esimese meetodiks on vaba improviseerimine koos lastega rühmatöö printsiibil (aluseks võib olla üldtuntud muinasjutt või müüt – näiteks „Hamlet” –, aga ka lihtsalt mõni märksõna või hoopis ese, näiteks kõis lavastuses „Köielugu”), teine kasutab ainesena folkloori, tuues huvikeskmesse inimese ja looduse maagilis-müstilised aspektid.

Mõlema trupi minimalistlik ja oma vaataja suhtes isiklikum lähenemine (väiksem mänguruum, napp kujundus ja rekvisiit, diskreetne, mitte lärmakalt pealetükkiv otsesuhtlus lastega) vastandub otsustavalt nn peavoolu lasteteatrile, kus vaikumisi on malliks kujunenud kirev vaatemängulisus ja värvikad tegelased, tempokas sündmuselt sündmusele liikumine ning „kohustuslikud” tantsu- ja laulunumbrid. VAT-teatri stilistiline võte – kaugeneda kirjanduslikust tekstist ja mängida lavasündmused lahti võimalikult napi tekstiga ja tegevuslikult – hakkab imbuma teistessegi teatritesse. Huvi äratav selles laadis rootsi lavastaja, hiljem Eestis kümnekond lavastust teinud Finn Poulsenini esimene töö Eestis, Barbro Lindgreni „Väikese onu saaga” (Vanemuine, 1996).

Üks uusi ilminguid on kindlasti laste- ja noorteauditooriumi täpsem-selgem segmenteerimine: teater fikseerib tunduvalt konkreetsemalt, millises vanuses vaataja poole ta seekord pöördub. Nii on uue sajandi teatripildis esindatud nii väikelastelavastused, teismeliste samastumisvõimalust pakkuv noorteteater ning uue vormina mitmete põlvkondade lemmikraamatute kangelistega taas-kohtumist võimaldav vaatemänguline nn kogupereteater (Lindgreni või Lutsu teoste lavatõlgendused või laia adressaadiga muusikalid „Helisev muusika” või „Mary Poppins”). Jõudumööda üritab kõiki kolme suunda viljeleda Nukuteater, mis 2006. aastast hakkab kandma Eesti Nuku- ja Noorsooteatri nime.

Rõhutamist vajab varem end repertuaaripildis harva juhukülalisena ilmutanud noortele mõeldud lavastuste lisandumine. 1990ndate teisel poolel „avastavad” noorteauditooriumi korraga VAT-teater ja Nukuteater, aga noortelavastuste niši poole pöörduvad mitmed teisedki teatrid. Otsa teeb lahti VAT, kes veidi muudab oma sihtrühma, orienteerudes lastelt ümber teismeliste auditooriumile (Karusoo „Laste riskiretk”, Lycose-Nantsou „Kivid”, Beyleri „Kick & Rush”). VATile sekundeerib peatselt Nukuteater (Uptoni „Ashes and Sand”, Kivitari „Paar”), peatselt ka Endla (Arni Ibseni „Taevariik” ning „Nüüd ja igavesti”) ja Rakvere teater (Valliku „Kuidas elad, Ann?”, Lennuki „Ellumõistetud”). Algupärastest noortenäidenditest tõusevad esile veel Merle Karusoo „HIV” ning Mart Aasa „Kõik on noored”. Noorterepertuaari jõuline tulek on otseselt seotud ka Eesti teatrihariduse viljakusega, sest järjest lisanduvad näitlejapõlvkonnad tunnevad end kõige loomulikumalt oma eakaaslasi kehastades, mõnikord ka dokumentaalteatri vormis, omaenese elulugusid, mõtteid ja ootusi jagades. Dokumentaalse põhjaga noortelavastused tunduvad ülejäänud laste- ja noorterepertuaariga võrreldes tekitavat ka laiemat ühiskondlikku resonantsi: „P3 ehk Põlvkond peo peal”, 1999, lav Thomas Gruebler, Viljandi Kultuurikolledži teatrikunsti eriala III lennu diplomietendus; „Täna me ei mängi”, 2006, teksti koostaja ja lav Merle Karusoo, kaaslavastaja Toomas Lõhmuste, Moskva Kunstiteatri stuudio lõpetajate kirjandite põhjal, Vene Draamateater; „Küpsuskirjand 2005”, 2006, noortelavastus riigieksami kirjandite põhjal, tekst ja lavastus Merle Karusoo, kaaslavastaja Toomas Lõhmuste, Eesti Draamateater.

Üsna alalhoidlikult konservatiivne on Vene Teatri lasterepertuaar: ikka need-samad muinasjutud (põhiliselt siis vene rahvalooming) või tuntud lasteraamatute lavatõlgendused, vaid haruharva üllatab teater värske originaalnäidendiga (Dragunskaja „Kadunud lume saladus”). Hiljem tekkinud venekeelsete teatrite

Lepatriinu, Tuuleveski ja Ilmarine repertuaari lõviosa ongi lastelavastuste päralt. Huvitavaim neist paistab viimane, kelle ampluaaks kujunevad eesti ja vene rahvaloomingul põhinevad lastelavastused.

Oma panuse lastelavastuste nimistusse annab ka muusikateater kolme-nelja lasteoperiga, mida sai mainitud muusikateatri peatükis. Balletiteatri puhul on sihtrühma määramine keerulisem, sest mitmed muinasjutusüžeedel tuginevad klassikalised balletid (Tšaikovski „Pähklipureja”, Prokofjevi „Tuhkatriinu”) pole määratletud lasteballettidena, kuid on vastavalt kujunenud traditsioonile muutunud siiski lasterepertuaari osaks. Selle kõrval eksisteerib siiski ka lasteballeti žanr (Lydia Austeri lasteballett „Bambi”). Uudse nähtusena pöördub laste poole ka kaasaegse tantsu skeene („ZUGA lastekas”, Zuga ühendatud tantsijad, 2004).

Uus trend selle perioodi lasteteatris on nääri- ja jõululavastused, mis aasta-aastalt hõivavad repertuaaripildis järjest ulatuslikumat osa.

Tabel 4. Laste- ja noorsoolavastused 1986–2006

Aasta	Lavastuste arv
1986	13
1987	14
1988	17
1989	15
1990	15
1991	16
1992	19
1993	23
1994	22
1995	35
1996	42

Aasta	Lavastuste arv
1997	37
1998	36
1999	37
2000	33
2001	35
2002	34
2003	36
2004	32
2005	35
2006	40
Kokku	586

4.4. Jõululavastused ja suvelavastused

Siin vaadeldaval perioodil eristuvad Eesti teatrite repertuaariplaanides kaks sesoonse dominandiga seotud lavastusformaati: jõululavastus ning suvelavastus. Praktilisest küljest vaadatuna muudab mõlema formaadi jõuline ilmumine ka teatri töökorralduslikku poolt: kui varem tähistasid jõulu- ja suveperiood teatrites pigem puhkuste ja hingetõmbeaega, siis nüüd kipub mitme teatri hooaja dominant kaldumagi suvekuudesse (mitu mastaapset suveprojekti samal ajal). Kui suvelavastuse vorm värskendab mitmeski aspektis Eesti teatri esteetilist tuma (mitte-traditsioonilised mängupaigad looduses ja „leitud kohtades”, uued kooslused jne), siis jõululavastuse puhul prevaleerib pigem turunduslik funktsioon.

Suve- ja jõululavastuste nimetuste hoogne kasv teatripildis annab selgelt märku teatrite valmisolekust liikuda teatriväljalt pigem meelelahutusturu areaalidele, sest mõlemad formaadid võimaldavad lisaks etendusele pakkuda külastajale mitmekesisemat lisaväärtuste paketti, nihutades fookuse teatrisündmuse kogemiselt pigem elamusturismi valdkonda (teatripileti hinna sisse kuuluv ekskursioon, toitlustus vmt). Kohe selgub, et turunduslikus mõttes oligi mõlemal juhul tegu hästi töötava ideega: võimalus ühendada teatriskäik jõulupeo või (loodusliku) vaatamisväärsuse külastusega paelus järjest suuremaid vaatajahulki, vaid vaadeldava perioodi lõpuaastatel saame rääkida suveteatrituru küllastumisest, millega kaasneb marginaalsemate projektide majanduslik ebaedu. Repertuaaripildile lisavad mõlemad lavastusformaadid siiski kirevust, dünaamikat, sundides teatripraktikuid uute lahenduste, muu hulgas ka ootamatute ja eriliste repertuaarileidude otsinguile.

4.4.1. Jõululavastused

Teatavasti puudutavad Eesti 1980ndate lõpu ühiskondlikud reformituuled ka riiklike pühade tähistamist: taas legitimeeritakse jõulupühade pidamine ning kohe liituvad sellega ka teatrid. 1988. aastal ongi veel jõulud ja näärid repertuaaripildis sõbralikult kõrvuti: kui Vanemuise teatri stuudio ja Rakvere teater tulevad publiku ette „Jõulukavaga”, siis Ugala aastalõpulavastus kannab pealkirja „Nääritaadi ootel”. Seega polnud otseselt tegu millegi enneolematuga, sest ka eelmise epohhi näärid tõid teatrite mängukavadesse sporaadiliselt erilavastusi ja laste talviseid koolivaheaegu sisustanud näärikavasid, ometi kujunes nüüd jõululavastusest paljudele teatriorganisatsioonidele sissejuurdunud nišš, mis hõlmas mängukavades märkimisväärse osa detsembrikuust.

Ühtekokku koguneb jõululavastusi poolesaja ringis, ehkki jõululavastuse määratlus on mõnevõrra tinglik, sest iga jõulude künnisele ajastatud võimalikult avara sihtrühmaga (kogupere-)lavastus ei pruugi automaatselt tegeleda jõulutemaatikaga. Samas on kerge märgata, kuidas mitmedki teatrid hakkavad oma hooaja ainukest „kohustuslikku” lastelavastust sihtima nimelt aasta lõpukuudele, arvestades lastekollektiividele ühisüritusteks enam sobiva ajavahemikuga. Samuti on mõistetav, et nii Estonia kui Vanemuine ajastavad Tšaikovski balleti „Pähkli-pureja” etenduskorrad aasta lõppu, millega järgitakse paljude maailma balletiteatrite traditsiooni.

Siinses vaatluses on jõululavastusena arvestatud lavastusi, mille esietendus langeb novembrisse-detsembrisse ja mis hõlmavad vähemalt mõnd jõuluteemati-kaga haakuvat detaili (jõuluvana, päkapikud, lumehelbekesed vmt), aga ka lavastusi, mida teater on vastavalt turustanud. Tunduvalt rohkem kui teiste lavastusliikide puhul võib jõululavastuses tajuda turundusliku „pakendi” olulisust: viide jõululavastusele peab olema võimalikult kiiresti hoomatav nii pealkirja kui visuaalse reklaami kaudu. Sageli on muidugi jõululavastuse termin ka lisatud žanrimääratlusena. Näiteks Rakvere teatris kinnistub 1990ndate kesksajast üpris kindel jõululavastuse ülesehitus: tuntud muinasjutul põhinev vaheajata lavastus,

mis lõpeb jõuluvanade tulekuga, seejärel saavad lapsed mängida fuajeesse ehitatud jõulumaal, mõnel aastal on teistest linnadest saabuval lapsi toonud teatrisse jõulurong. (Karulin 2013: 169)

Ent jõululavastus pole ainult lastelavastuse alamliik. Täiesti uue ilminguna tekivad sel perioodil ka täiskasvanud vaatajatele mõeldud jõululavastused, mis vaikimisi on mõeldud ettevõtete töötajatele korraldatud jõulupidude kunstilise osana. Siinkohal võib esitada ka ühe meediasse jõudnud ereda näite kõnealuse lavastusformaadi nn kaubastumisest: 2000. aastal võtab Draamateatri juhtkond peale esimest mängukorda oma kavast maha täiskasvanute jõululavastuseks mõeldud Ervin Õunapuu autorilavastuse „Imeline jõuluöö”, sest etendusel viibinud Hansapanga töötajad olid väljendanud lavastusega rahulolematust. (Taim 2000) Draamateater ongi Rakvere teatri kõrva teistest teatritest enam juurutanud täiskasvanute jõululavastuste formaati, mõnel juhul tuues lavale täiesti uue teose (Andrus Kivirähki „Uus jõuluvana”), mõnel juhul luues mõne repertuaaris oleva lavastuse põhjal teemakohase lühiformaadis „teisendi” („Rehepapp ja näärisokk”, „Sundströmi Ida sajandilõpp”). Analooget mudelit – repertuaaris oleva (laste)-lavastuse „jõulustamist” – hakkab peagi kasutama ka rahvuskooper Estonia („Suur kokkusaamine Puhhi pool”, „Nuki esimesed jõulud”). See toimib igati efektiivse võttena: tänu koduseks saanud tegelastele ja olustikule mängitakse turvalisele äratundmiskefektile, samas lubatakse teatritele ratsionaalset „taaskasutusrežiimi”.

Jõululavastuste repertuaarinimistu räägib üsna selget keelt sellest, et kui 1980ndate lõpuaastatel, värskelt jõulude taaslubatavuse tingimustes keskendus kõnealune lavastusformaat peamiselt kristlike jõulusümbolite avamisele ja harrasülendava atmosfääri loomisele, pakkudes eriti nooremale vaatajale lisaks kultuuri-loomulisi teadmisi, siis tasapisi hakkab jõululavastuste religioosne aspekt hajuma ning esile kerkib jõulude kui kingisaamise ja lõbustavate ühistegevuste aspekt. Esimeste jõululavastuste pealkirjadki on enam kui lakoonilised („Jõulud Petlemmas”, „Jõulukava”, „Toompere pere jõuluõhtu”, „Jõuluvaimud” jne), hiljem piirdub jõululavastuse vorm peamiselt stereotüüpidele allutatud päkapikulugude teisenditega. Viimaste pealkirjad annavad kiiresti signaali, millega tegu („Päkapikkude kool”, „Päkapikupere jõulud”, „Päkapiku jõulukink”, „Päkapikk on päkapikk”). Ühendab neid šabloonseid materjale (valdavalt näeme päkapikkude jõulueelset askeldamist, mis jätkub jõulumehe tulekuga ning kulmineerub juba koos vaatajatega ette võetud ühistegevustes) ka asjaolu, et need on loonud enamasti marginaalsed autorid. Vaid õige harva kasutab teater võimalust tellida jõulunäidend tuntud kirjanikult (Paul-Erik Rummo „Aknalaua-Juss ja sõbrad”, Nukuteater, 2002).

Kuna jõululavastuse formaat on ülimalt sesoonne nähtus (mänguaeg reeglina novembrist detsembrini), tuleb jõululavastused planeerida üpris lühikesse ajavahemikku, mis lastelavastuste puhul võib tähendada isegi kolme-nelja etendust päevas, ning mõistetavalt tekitab selline graafik tegijatele konveierlindil töötava automaadi tunde. (Nukuteater esitab oma 2000. aasta rännakvormis jõululavastust „Inglitiivul ümber maailma” koguni kuus korda päevas.) Üldjuhul ei kuulu jõululavastuse tegijad teatri teenekamate jõudude hulka, üsna sageli antakse see ülesanne algajatele lavastajatele või hoopiski teatritudengitele. Ühendab jõulu-

lavastusi ka lühike, enamasti mitte üle tunni kestev formaat, sest aega peab jääma ka muudele tegevustele.

Jõululavastuste kunstilist kesisust ja müügifunktsiooni prevaleerimist märgitakse korduvalt erinevate teatrivaatlejate poolt. „See on sirgjooneline müügikaalutus, lastetükk kui üks toode jõulukaupade suurmüügis,” arwab Ene Paaver dialoogis Ivar Põlluga, jätkates: „Teatrite eluiha sunnib minema kergema vastupanu teed, nii on suurem osa lasteteatri mahust lauskommerts, millel puuduvad igasugused kunstilised ambitsioonid. Ja kui kunstilised ambitsioonid ongi, siis ei suuda ega taha neid keegi märgata, sest lavastus on jõulutükk.” (Paaver, Põllu 2005: 39)

Perioodi lõpus, aastatel 2002–2004 võib siiski tajuda teatrite tahtmatust jätkata jõulumaa ja jõuluvanade kontorite konkurentidena ning päkapikulugude tulv repertuaaripildis rauged mõnevõrra. Selle tulemusel jõululavastuse profiil mingil määral laieneb, pigem pakutakse noorele vaatajale aasta lõpus võimalusi rahulikult mõtiskleda eluväärtuste üle, mida uude aastasse kaasa võtta. Ka dramaturgilised materjalid on tunduvalt professionaalsemad. Mõnel puhul toetab jõulumeeolu talvine olustik („Lumejänessed”, autor ja lav Andres Noomets, Ugala, 2002; „Natuke talve. Siiljänes 2”, lav Mart Kampus, Nukuteater, 2003), aga ka see pole obligatoorne („Kaevame vanaema üles”, lav Maria Soomets, Ugala, 2004).

Kreatiivsemat suhtumist jõululavastuse formaati ilmutab teater NO99, turustades jõulutükina lavastust, millel puudub igasugune seos nii jõulude kui talvega, kuid mis äraspidisel moel suhestub kristliku ligimesearmastuse teemaga. Jaak Allik: „Vaimukas ja tervitatav oli mõte müüa süldikava asemel firmade jõulupeo-programmiks Sławomir Mrożeki „Ulgumerel”, mis seda eesmärki silmas pidades oli ka nauditavalt teostatud.” (Allik 2006a)

Jõululavastuse sisuline ja vormiline muutumine toimub sel perioodil käsikäes jõulukombestiku tähenduse üldise teisenemisega: kristlikust jõuluhärdusest agressiivselt reklaamitud tarbimispuhadeni ja kergelt iroonilise hoiakuni nullindate keskel, mis on ajendanud otsima ka teistlaadi ning värskemaid lähenemisi. Et temaatiline teatriskäik sobitus sujuvalt eestlase uusaegse jõulutähistamise traditsiooniga kogu sinise perioodi vältel, tõestab asjaolu, et jõululavastused kogusid korralikud publikuarvud, siit ka teatrite mõistetav huvi sellesse formaati panustada.

4.4.2. Suvelavastused

Suvelavastused on siinses vaatluses defineeritud kui lavateosed, mida mängiti suvekuudel vabas õhus või nn leitud kohtades (mõisad, küünid, tallid, kirikud, laohooned vmt), tinglikumalt ka üksikud teatrimajades esietendunud lavastused juhul, kui teater ise on neid afišeerinud suvelavastusena (näiteks lõviosa Eesti Draamateatri suvelavastustest on jõudnud publiku ette teatri suures saalis). Kindlasti on suvelavastuste plahvatuslik kasv üks siin vaadeldava perioodi teatripildi selgeid dominante (ajakirjanduses levivad stampväljendid „suvelavastuste buum”, „suvelavastuste uputus” vmt), mis suuresti pööras ringi teatriorganisatsioonide senised töögraafikud. Varem olid teatrid sulgenud mais-juunis oma ukseid kollek-

tiivpuhkusteks (erandiks vaid Pärnu teater puhkajatele mõeldud suvehooajaga) ning naasnud augustis, mil valdavalt anti ringreisietendusi.

Suviste vabaõhuetenduste traditsioon iseenesest pole Eestis midagi uut. „Eten-dusi, mille vaatajad istuvad lageda taeva all, on Eestis mängitud rahvuslikust ärkamisajast peale ja saksa teatrite trupid on seda Eestimaal veelgi varem teinud” (Rantanen 2010: 9), pidevamalt jätkus traditsioon 1920ndatel ja see tava pole kunagi päriselt katkenud. Valdavalt on tegu olnud mastaapsete nn eksklusiiv-projektidega (näiteks laulupidude kultuuriprogrammis), mispuhul piirduti ühe-kahe mängukorraga. 19. sajandi eesti harrastuslikes teatrikooslustes ja ka Nõu-kogude Eestis käibis tava kanda esialgu sisetingimustes valminud lavastus (ena-masti rahvaliku mündiga külakomöödia) vabaõhulavastuse formaati ja esitada seda lauluväljakutel üle Eesti. Kerge elavnemine suveteatri vallas toimus (seda küll peamiselt ainult pealinnas) olümpiasuvel 1980, mil suure spordipeo raames avastab tollane Noorsooteater teatritegemiseks mitmed Tallinna arhitektuuri-mälestised: Pirita ja dominiiklaste kloostrid, kunagise Kodulinna õue, originaal-sema variandina ka Klooga ranna, kus valmib eelkirjeldatud printsibiile vastupidine nähtus – algul vabas õhus mängitud ja rannateatrina määratletud lavastus „Olen 13-aastane”, mis jätkas oma tavatult pikka lavaelu juba teatrisaalides. Kümnen-di teiseks pooleks suveteatri traditsioon marginaliseerub, selles formaadis katsetavad vaid teatritudengid: 1986 koondub osa lavakunstikooli 12. lennust Rändteatri nime alla ning mängib mitmel pool üle Eesti Lembit Petersoni lavastatud 13. sajan-dist pärinevat lugulaulu „Aucassin ja Nicolette”, samal aastal toob 13. lend domi-niiklaste kloostri müüride vahele „Hamleti” Kalju Komissarovi lavastuses. Korra katsetab sel kümnendil suvelavastusega ka Ugala, tuues Viljandi Lossimägedes – kohas, kus 1920. aastast loetakse Eesti suveteatritraditsiooni algust – välja sama materjali, mis oli publiku ees ka 1920. aastal, Wilde’i „Salome” (lav Andres Lepik).

Aastal 1990 katsetab Draamateater esimest korda Eestis kogu hoonet hõlmava nn totaalse teatri mõõtkavas loodud suurlavastusega (Gogoli „Südaöö”, lav Evald Hermaküla). Kümnen-di algul alustavad Estonia ja Draamateater suureformaadi-lisi kevadsuviseid eriprojekte. Estonia viib Linnahalli muusikali „Suudle mind, Kate”, Draamateater liigub Kadrioru jäähalli („Pööriöö unenägu”) ja Sagadi mõisasse („Kolm öde”) ning muudab traditsiooniks lõpetada oma kevadhooaeg eriprojektidega teatrimajas: suures saalis mõni mastaapsem suurlavastus („Merlin”, „Inglid Ameerikas”, „Kui me Moonsundi Vasseliga...”, „Naine mustas”, „Nicholas Nickleby elu ja seiklused”), väikses vastavalt mõni kammerlikum-gurmaanlikum pala („Tribaadide öö”, „Krahv Dracula sügis”, „Esiema needus”). Vabasse õhku mõeldud suvelavastuse mängupaiga otsingul on võimalus kohandada selleks mõni olemasolev paik või ehitada spetsiaalne vabaõhulava koos vajaliku atri-buutikaga. Eestis kasutatakse aja jooksul mõlemat varianti. Statsionaarsema suvelava kasuks otsustab Nukuteater, kes 1993. aastal avab Kotzebue „Tohuva-bohuga” (lav Eero Spriit) oma siseõues suvelava, mida saavad kasutada ka Vana-linnastuudio (Fo „Iga varas pole sul”), lav Rednar Annus, 1993) ja lavakunstikooli tudengid (Gozzi „Kuninglik armujaht”, lav Kalju Komissarov, 1994). Kõige enam katsetavad 1990ndate algul suvelavastustega Nukuteater ja Noorsooteater, kasutades selleks põhiliselt Tallinna vanalinna siseõuesid, siiski pole tegu eriti

paigatruude lavastustega, sest vabas õhus esietendunud teos kohandatakse sageli hiljem sisestatsionaari või vastupidi.

Murrangupunktiks Eesti suveteatri ajaloos on aga 1995. aastal Linnateatri Lavaaugus ja pööningul publiku ette jõudnud „Kolm musketäri” Elmo Nüganeni lavastuses, ligi viietunnine tervet teatri truppi hõlmanud suurlavastus, mida saadab fenomenaalne publikumenu. Siitpeale kuulub suvelavastus „kohustusliku osana” pea iga teatri repertuaari ning suveteatri kvantiteet kasvab tõusvas tempos aasta-aastalt üha suuremaks. Lisatud tabel (Tabel 5) peaks andma sellest kujuka pildi. Sel perioodil esietendub 135 suvelavastust (tabelis on esitatud aasta uuslavastused, mitmeid lavastusi mängiti mitmel järjestikusel suvel). 2006. aasta hüppeline kasv (23 suvelavastust) on osalt seletatav teatriaasta kampaaniaga, samuti sellega, et suveteatri kasumlikkus oli end tõestanud ka eraproduktioonifirmadele.

Repertuaari kontekstis saab suveteatri produktioonid perioodil 1995–2006 jagada tinglikult kaheks: 1990ndate suveetendused põhinesid peamiselt tuntud romaanide dramatiseeringutel, hõlvasid mastaapseid mängupaiku ja olid vormilt ennekõike visuaalselt efektsed vaatamängud; uuest aastatuhandest jõudsid Eesti suveteatrimaastikule ka intiimsemates etenduspaikades lavastatud ning suuremale kunstiväärtusele rõhuvad teosed. (Rantanen 2010: 106)

Suveteatri repertuaaripildis annab selgelt tooni uus algupärand (üle kolmandiku koguproduktioonidest), unustamata ka kaugemat ja uuemat omaklassikat (Tammisaare „Tõde ja õigus” ja „Kõrboja peremees”, Lutsu „Suvi”, Smuuli „Kihnu Jõnn”, Gailiti „Toomas Nipernaadi” kaks lavastust ühel ja samal suvel, 2003). Kuigi avalikkus ja meedia kipuvad visalt liigitama suveteatrit meelelahutuskultuuri osiseks, sisaldab suveteatrite repertuaar kohati vägagi kunstinõudlikke nimetusi, nii maailmaklassikat (Shakespeare, Shaw, Strindberg, Hugo, Tšehhov, Jarry, Pinter) kui nüüdisdramaturgiat (Brian Friel, Tankred Dorst, Conor McPherson, Tom Stoppard). Ka eesti uuema draama üks komplitseerituimaid teatritekste, Jaan Unduski „Good-bye Vienna”, tuleb esimest korda vaatajate ette nimelt suvelavastuse vormis (mängupaigaks Tartu Ülikooli muuseumi ruumid).

Kogu oma kirevuses peegeldab selle perioodi Eesti suveteatrite repertuaar aga teatavat lahtiütlemist varasemast suveteatritraditsioonist, sest pildilt puudub täielikult antiiktragöödia, millel valdavalt põhinesid Eesti vabaõhulavastused 1920. aastatel, aga ka eesti külakomöödia klassika (eesotsas Hugo Raudsepa „Mikumärdi” ja „Vedelvorstiga”), mis kuulusid Eesti vabaõhuteatri tüüp- repertuaari 1960.–1970. aastatel. Veelgi kirjumaks muudavad suveteatri spektri marginaalsemad produktioonifirmad, kes pakuvad suveperioodil mööda Eesti lauluväljakuid tuuritades kergemat meelelahutust.

Suvelavastuste erinevaid vorme (ja geograafiat) analüüsides võib täheldada, et mitmed teatrid leiavad selle formaadi täitmiseks enam või vähem isikupärase oma tee, mida järgitakse mitmel järjestikusel suvel. Kui üks lahendus (mängupaik, autor, žanr, lavastaja) on end kord juba õigustanud, jätkatakse selle kasutamist. Eriti selgelt on see näha mängupaikade puhul: Vanemuine alustab ühe suundumusena sajandivahetuse paiku Tartu kesklinnas suurmuusikalide („Evita”, „Jesus Christ Superstar”), aga ka Lõuna-Eestis setokeelsete vabaõhulavastuste („Taarka”) mängimist. Reiu jõe kaldal mängitud Endla mastaapse „2000 aastat elu Eestimaal”

(1999) edu toob samasse paika veel mitu sama teatri suveprojekti („Parvepoisid”, „Tasuja”). Rakvere teater hakkab sobivaid suveteatri paiku otsides ringi vaatama kodulinna („Majahoidja” Pika tänava mahajäetud majas) ja ka maakonnas („Kalevipoeg” Neerutis), Ugala kasutab mitut puhku Viljandi Kaevumäe („Jumalaema kirik Pariisis”, „Draakon”, „Roheline muna”). Tallinna Linnateater jääb truuks „Kolme musketäri” tarvis suvelavaks kohandatud Lavaaugule ning toob seal välja veel mitu lavastust („Prints ja kerjus”, „Õõ hommik”, „Kaotajad”, „Kaev”, „Loomade farm”), muu hulgas ka „Kolme musketäri” järjeloo „Musketärid. Kaksikümmend aastat hiljem”. Draamateater leiab oma suvelavastustele „kodu” Keila-Joa lagunenud mõisas, neid suvelavastusi („Aristokraadid” ja „Kodukoht”) ühendab nii autor (Brian Friel), lavastaja (Priit Pedajas), kunstnik (Pille Jänes) kui ka üks osa näitetrupist.

Tekivad ka mitmed uued ja elujõulisteks osutunud teatrikooslused. 1997. aastal alustab Tartus Eesti esimene kitsalt suvelavastustele orienteeritud teatriorganisatsioon Emajõe Suveteater, kes erinevates Tartu linnaosades toob igal suvel välja mõnel populaarsel ja üldtuntud materjalil põhineva koguperelavastuse („Robin Hood”, „Ronja, rõõvlitütar”, „Huck”). 2000. aastal tekib ühendus R.A.A.A.M., kes oma missioonina näeb algupärase dramaturgia lavaletoomist ja kes algusaastatel keskendub Viinistus publiku ette toodud kultuuriloolisel ainesel põhinevatele suvelavastustele („Külmetava kunstniku portree”, „Põrgu Wärk”, „Kits viiuli ja õngega”). 2001. aastal formeerub üpris unikaalse kooslusena seni teatrikriitikuna tuntud Margus Kasterpalu kodutalus Läänemaal Saueaugu Teatritalu, mille kaubamärgiks kujunevad vääristekstidel põhinevad väiksemaformaadilised suvelavastused („Kumalasemesi”, „Kustutage kuuvalgus”). 2003. aastal asutatakse MTÜ Kell Kümme, mille nišiks on end maailmalavadel tõestanud uuem kirjandusklassika ja kvaliteetkomöödiad (Fowlesi „Eebenipuust torn”, Ayckbourne’i „Täiskuu”). 2005. aastal viib Estonia Verdi ooperi „Othello” Coral Clubi spordikeskusesse (lav Ralf Långbacka).

Suvelavastustena sünnib ka mitu eriti suurt, eri teatreid, žanre ja teatrilaade ühendanud suurprojekti. 2006. aastal esietendus Endla ja Rakvere teatri ühistööna Tammsaare/Lennuki „Vargamäe kuningriik” Tammsaare sünnikohas Vargamäel (lav Jaanus Rohumaa), mis on läbi aegade olnud populaarseim suveteatri esituspaik (Rakvere teater alustas siin oma Tammsaare-lavastustega juba 1978. aastal). Samuti 2006. aastal tõi Von Krahli teater (kes seni oli kõiki teatriorganisatsioone nakatanud suveteatri-traditsioonist arrogantselt kõrvale jäänud) Kuusalu vallas asuvas kunagises kolhoosi heinaküünis välja mitmeid meediumeid sugestiivselt kokkuliitva „Eesti ballaadid” (lav Peeter Jalakas).

Suuremate vabaõhuprojektide puhul võib selgelt tajuda, et auditooriumina peetakse silmas võimalikult laia sihtrühma, st ühte ja samasse lavastusse üritatakse paigutada efektned vaatamäng, tempokalt jooksev lugu (suurromaanide puhul tähendab see paratamatult teatud lihtsustust), aga samas jätta näitlejatele ruumi karakteriloomeks ja sulatada sisse ka tõsisemaid teemasid. Koguperevaatemängude kõrval kohtab suvelavastuste seas ka üksikuid lastelavastusi, lisaks Nukuteatrile („Sünnipäev esikus”) ja Tartu Lasteteatrile („Beti ja lõvid”) paistab selles osas silma ka Ugala („Härja Huu”, „Mardileib”).

Suvelavastuse formaadi värskendamine lubab mängida ka näiteks traditsioonilise teatrikülastuse ajamõõtmega (Draamateater katsetab väikeses saalis südaõiste etendustega, Rakvere teater kutsub „Põdernaise” vaatajad kell neli hommikul Araste soosaarele). Erilisuse kategoorias tuleb välja tuua ka üks ja ainus talvekuudel mängitav vabaõhulavastus, Pärnu Vallikäärus etendunud Sven Kivisildniku „Pööripäeva päike” (Pärnu Endla, 2004, lav Raivo Trass). Ebatraditsioonilisi suviseid etenduspaiku asus juba oma esimestel hooaegadel katsetama teater NO99, kes oma lavastuste mängukohtadena kasutas Kadrioru amortiseerunud ujumisbasseine („Seitse samuraid”) ning Haapsalu lennuvälja angaare („Kuningas Ubu”).

Ehkki teatrikriitikas tuntakse aeg-ajalt muret selle üle, kas suveteatri kasvav kvantiteet ei suru teatrite suviseid produktsioone kitsalt suveturismi nišši, tunnustatakse teatrid ka suvelavastuste formaadis kunstiliste riskide võtmise ning väärtudramaturgia poole pöördumise eest. „Suveteater on oma kunstiproovilt muutunud väärtuslikumaks, pakkudes formaalse vaatamängu kõrval rohkem ka sisuelamusi, kvaliteetrežiid ja huvitavaid, loomingulisi näitlejatöid,” kirjutab Reet Neimar 2001. aastal suveteatrit iseloomustades. (Neimar 2001: 36) Jaak Allik lõpetab oma 2006. aasta suvelavastuste ülevaate tõdemusega, et Eesti suveteater „on kujunemas püramiidiks, mis on rajatud üsna õigele alusele, kus vaimsusepüüe on selgelt domineerimas vaataja rahakoti tühjendamise püüde üle”. (Allik 2006: 49)

Ent puhtalt väliste faktorite (teatrihooaja sesoonse dominandi muutus, uued kooslused, uued mängupaigad jne) kõrval mitmekesisistavad arengud suveteatri mänguväljal ka Eesti teatri esteetilist spektrit. Kõige otsesemalt on need seotud teatrite väljumisega oma traditsioonilistest saalidest, muutustega visuaalsetes märgisüsteemides. Kaudsemalt mõjutavad uudsed ja ebaharilikud ruumisuhted mõistagi režii- ja näitlejapoeetikat, aga ka vaataja positsiooni etendussituatsioonis (näiteks harjumatult minimaalne või siis, vastupidi, hiiglaslik distants etendajaga). Kõnealuse temaatika ümber arutletakse sel perioodil ka teatrikriitikute ning -teoreetikute ridades. (2002. aastal toimub Tartus teatriteoreetiline konverents „Kuidas lavastada loodust”) Eesti teatrimõttes kodunevad uued mõisted, näiteks „leitud koht” (viimane on defineeritud kui „konkreetsel lavastusel jaoks avastatud ja selle esitamiseks mugandatud paik, mis ei ole teatrilava ega etendamiseks ümber ehitatud hoone”; Unt, L. 2002a: 370), samuti on Eestis põhjust lähemalt tutvustada Ameerika lavastaja ja teatriteoreetiku Richard Schechneri keskkonnateatri (*environment theatre*) kontseptsioone. (vt Saro 2002: 19)

Mainida tuleks, et „suveteatri buumiga” lähevad hasartselt kaasa ka paljud harrastustrupid, kes kaasavad nii lavastajate kui osalejatena mitmeid professionaalseid tegijaid. Ainsana teatrina eristub teistest Vene Teater, kes perioodil 1986–2006 suveprojekte ei tee.

Tabel 5. Suvelavastused 1986–2006

Aasta	Lavastuste arv
1986	3
1987	–
1988	1
1989	–
1990	4
1991	–
1992	–
1993	5
1994	2
1995	2
1996	4

Aasta	Lavastuste arv
1997	5
1998	7
1999	9
2000	7
2001	12
2002	10
2003	12
2004	14
2005	15
2006	23
Kokku	135

4.5. Raadioteater

Eesti raadioteatri repertuaaripilt aastatel 1986–2006 peegeldab ilmekalt aegade muutumist, prioriteetide vahetumist ning esteetilisi otsinguid. Vastavalt muu maailma praktikale kuulub raadioteater institutsioonina mõne suurema (üldjuhul mittekommertsliku) meediaorganisatsiooni alluvusse. Eesti raadioteater kuulub sel perioodil Eesti Raadio alluvusse ja nimetatud organisatsioon, nagu ka terve Eesti meediapilt, elas 1990ndate algul üle mitmeid reforme. Turumajanduslikus mõttes ilmselgelt väheefektiivne raadioteater jäi küll alles (jätkub uute kuuldemängude lavastamine ning seniste salvestiste eetrisseandmine), ent tootmismahud muutuvad tunduvalt tagasihoidlikumaks.

Statistiliste andmete koondamisel tekib küsimus, mida siiski raadioteatri (või ka teleteatri) arvestusliku ühikuna (*pro* iseseisva teosena) üldse aktsepteerida: kui teatris ei tekita luulelavastus vähimatki võõristust, siis kuhu liigitada ETV sari „Luuleteater” (ühe saate pikkus 15–30 minutit) või Eesti Raadio analoogne saateformaad „Luuleruum”? Kõik hõlmavad ju näitleja(te) poolt ette kantud luuleteksti kunstilist esitust. Selguse huvides jäid lavastuslikud tele- ja raadiosaated siiski sedapuhku kõrvale. Ent ka sel juhul on vaadeldaval perioodil (vt raadioteatri uuslavastuste statistika, Tabel 6) esimest korda eetrisse minevate kuuldemängude koguarv enam kui soliidne – 255, kuigi aastate kaupa on jagunemine väga eba-võrdne. Kui aastatel 1986–1994 tuuakse aastas välja 15–21 uut kuuldemängu, siis alates 1995. aastast kujuneb normiks vaid 7–14 uuslavastust aastas. Õieti võibki tõmmata selge piirjoone 21. sajandi algusesse, kus muutuvad tootmismahud (kolm kuni seitse uuslavastust), formaad (kaovad mitmetunnised kuuldemängud, domineerivaks muutub 35–50-minutiline kestus, erandiks paar 10-osalist järjekulde-

mängu: raadioseaded August Gailiti „Ekke Moorist” ning Aidi Valliku noorsoojutustusest „Kuidas elad, Ann?”), autorite ja lavastajate ring ning esteetika- ja stiilidominandid. Osalt on reformid seotud ka raadioteatri kunstilise juhi institutsiooni loomisega, sest sellele ametikohale asub 1998. aastal lavastaja Tamur Tohver, kes raadioteatri ühe peamise ülesandena näeb kontakti leidmist noore kuulajaga. (vt Tohver 2003: 30) 1998. aastast hakkab raadioteater välja andma oma näitlejapreemiat, valmivad ka esimesed CD-d kuuldemängusalvestistega.

Raadioteater Eestis on mõneti paradoksaalne nähtus: kui laiema avalikkuse (sh teatrikriitika) jaoks on tegu pigem marginaalse nähtusega, mille retseptsioon on pea olematu (vt Kolk 2007: 18), siis läbi aegade tehtud kuulajauuringud kinnitavad, et kuuldemängude kuulajate arv Eestis küünib kümnetesse tuhandetesse. (2006. aasta andmete järgi kuulab igat kuuldemängu 50 00 kuulajat, vt Post 2006) Nii võibki öelda, et raadioteater Eestis erineb kõigist teistest kohalikest teatritest üsna mitme kriteeriumi poolest: Eesti suurima publikuarvuga teatriinstitutsioon, suurim teatritrupp (kasutatakse kõigis Eesti teatrites töötavaid ja vabakutselisi näitlejaid), kõige laiema profiiliga publik – raadiot kuulavad väga erineva sotsiaalse tausta, hariduse ja vanusega, samuti erivajadustega (eeskätt nägemis- või liikumispuudega) inimesed.

Raadioteatri valdavalt kõrget renomeed kinnitagu ka tõik, et peaaegu kõik eesti tippnäitlejad on teinud kaasa kuuldemängudes (ka luulesaadetes ja järjejuttude lugejana), nii mitmedki eesti tipplavastajad (Voldemar Panso, Mikk Mikiver jt) on kätt proovinud kuuldemängu žanris. Ent Eesti kuuldemänguteater on äratanud tähelepanu ka rahvusvahelisel tasandil. 1993. aastal esineb ERRi raadioteater esimest korda rahvusvahelisel tele- ja radiofestivalil Prix Futura Berlin (hiljem Prix Europa), aastal 1997 saavutab Madis Kõivu „Haug” (lav Tamur Tohver) 6. koha, 1999 Ervin Õnapuu „Õhtueine Emmauses” (lav Tamur Tohver) 5. koha ning aastal 2006 jõuab samal võistlusel osalenud Jaan Tätte näidendi alusel valminud kuuldemäng „Palju õnne argipäevaks!” (lav Andres Noormets) kümne parema kuuldemängu hulka. Ettevaatavalt olgu lisatud, et samal festivalil liigub Eesti raadioteater järjest kõrgematele kohtadele, saavutades 2010. aastal Andres Noormetsa autorikuuldemänguga „Vaikus ja karjed” kuuldemängude kategoorias peaauehinna, sama preemia pälvib 2016. aastal Andres Noormetsa autorikuuldemäng „Asjad”. (Raadioteater)

Oma loomisest peale (1928) on Eesti raadioteater olnud erakordselt algupärandite lembe. Ka siinsel perioodil põhinevad tervelt 125 kuuldemängu 255-st eesti autorite tekstidel. Repertuaari statistika annab põhjust määratleda kümnete kaupade autorite regionaalsed dominandid: 1980ndatel eesti, vene ja nn vennasrahvaste autorid, 1990ndatel alguses eesti ja Skandinaavia autorid, alates 1990ndate lõpust koosneb raadioteatri uudisrepertuaar pea täies osas algupäranditest, millele lisandub üks-kaks välis autori teksti (mis osalt on kindlasti põhjendatav ka välisdramaturgia esitusõiguste kallinemisega). Raadioteatri vaieldamatu saavutus on, et ajajärgu kesksed omadramaturgid Andrus Kivirähk, Madis Kõiv ja Mati Unt on loonud jõudsalt tekste ka raadioteatrile. Pisut vähem on eetrisse toodud omamaiseid kooliklassikuid (Lydia Koidula, August Gailit, Friedebert Tuglas, A. H. Tammsaare), kelle loomingust on tehtud raadiolavastusi nii näiden-

dite, jutustuste kui novellide põhjal. Lühenenud formaat ei soosi enam romaanide raadioseadeid, ent siiski on tehtud raadiolavastusi Gailiti „Toomas Nipernaadi” üksikute novellide põhjal (vaadeldaval perioodil „Pärlipüüdja” ning „Toomas Nipernaadi talv”) ning Gailiti „Ekke Moori” põhjal valmib 10-osaline järjekuuldemäng. Kuni 1980ndate lõpuni annab Eesti kuuldemänguteatri repertuaaripildis tooni kaasajateemaline olustikuline kuuldemäng, autoriks kas juba kogenud teatri- ja raadiodramaturg (Ardi Liives, Jüri Tuulik) või siis avalikkusele vähem tuntud, ainult või peamiselt raadiodramaturgiale spetsialiseerunud autor (Vallo Raun, Tiia Teder, Inge Triikkel, Riina Dmohovski, Leho Männiksoo, Toivo Tootsen, Aime Maripuu). Veel ühe eraldi rea kuuldemänguautoritena saaks kokku panna tunnustatud eesti kirjanikest, kes dramaturgina on end seni realiseerinud üksnes kuuldemänguautorina (Viivi Luik, Toomas Raudam). Väärikas on ka väliseesti autorite nimistu (Gert Helbemäe, Bernard Kangro, Ain Kalmus, Helga Nõu), kuid tunnuslikuna muule teatripildile koondub lavastajate huvi väliseesti autorite vastu 1990ndate algusse, et siis kaduda. Teise analoogina „nähtavast teatrist” saame välja tuua autorilavastuste esilekerkimise: omaenda tekste toovad raadioteatris välja Mati Unt, Ervin Õunapuu, Urmas Vadi. Produktiivne on selgelt „oma rida” (kultuurilooline aines Eesti ja Skandinaavia päritolu kultuuritegelaste loomingut ja memuaristika põhjal) ajav Heidi Sarapuu.

Vanemat maailmaklassikat tuuakse eetrisse seevastu vähem kui eelmistel kümnenditel ning needki vähesed nimetused koonduvad 1990ndate algusse (Puškini „Boriss Godunov”, Gorki „Isa” tema näidendi „Viimased” raadioseadena, Ibseni „Rahva vaenlane”, Bloki „Tundmatu”), uuel sajandil kaob vanem klassika sootumaks. Küll on aga meeldivalt avar uuema väliskirjanduse palett. Kuuldemängude autoritena kohtame nii meil juba mängitud maailmadramaturge (Tennessee Williams, Jean Cocteau, Harold Pinter, David Mamet, Martin Walser, Max Frisch) kui ka mitmeid põnevaid Euroopa kirjanikke (Markkus Envall, Ove Magnussen, Alma Cullen, Dieter Lesage, Patrick Besson, Wolfgang Schiffer), kelle loomingut varem eesti keelde vahendatud pole. Regionaalses mõttes võime välisautorite puhul täheldada tugevat kallet Põhjamaade autorite poole, eriti 1990ndate esimesel poolel. Neist juhtpositsioonil on soome autorid (22 teksti), järgnevad tõlked norra (6), rootsi (3), taani (3), islandi (3) ja soomerootsi (3) keelest. Mõistetavalt on rohkem ka vene (21), inglise (13), saksa (9) ja prantsuse (5) autorite loomingut. Nimekirjas on aga ka aga tšehhi (8), ungari (5), poola (4), slovaki (4), ameerika (4) ja leedu (3) päritolu autorid. Üks-kaks teost on armeenia, ukraina, kirgiisi, gruusia, šveitsi, läti ja samoa autorite loomingust. Võib üsna kindalt öelda, et raadioteatri repertuaari kuuluvate autorite regionaalne kuuluvus ületab oma eripalgelisuselt kõiki teisi Eesti teatreid, seda küll üksnes sajandivahetuseni, sealt edasi orienteerutakse pea täies mahus eesti oma autoritele.

Dramaturgiliste tekstide valikul on tunnuslik, et peaaegu taandunud on varasem proosateose või teatris esitamiseks mõeldud näidendi raadioteatris kohandamise praktika, eelistatud on autori poolt juba algselt raadioteatril kirjutatud tekste, kusjuures rõhk on selgelt uudisdramaturgial. Samuti kohtab vähem varasemat praktikat vormistada kuuldemängudeks „nähtava” teatri lavale juba jõudnud lavastusi. Mõnel puhul seda siiski tehakse, näiteks kaks Draamateatri lavastust

jätkavad (samade osalistega) oma lavaelu kuuldemänguks kohandatuna (Kitzbergi „Tuulte pöörises” ja Kivirähki „Aabitsakukk”). Erandlik on ka Adamsi kuuldemängu „Hall mees” lavakäik: jõudnud esmalt raadioeetrisse, valmib hiljem Tallinna Linnateatri egiidi all samade näitlejatega sama teksti lavatõlgendus.

Muidugi saame rääkida ka raadiodramaturgia žanrilistest nihetest, näiteks tekib uue nähtusena *feature* ehk dokumentaalkuuldemäng (Tohver *„Üksindus esimesest silmapilgust”*, kollaaž lavakunstikooli 21. lennu tudengite mõtetest), nimetada on ka üks raadio-ooper, Jüri Reinvere *„Vastaskallas”*. (libreto aluseks Aino Kalda *„Reigi õpetaja”*) Varasemal perioodil populaarne lastekuuldemängude traditsioon jätkub (*„Käpipuu vennaskond”*, *„Varasta veel võõraid karusid”*), tunduvalt rohkem otsitakse nüüd aga kontakti ka noorteauditooriumiga. (*„Kuidas elad, Ann?”*, *„Tüdrukud”*) Täiesti kaob varem väga populaarne põnevus- ja kriminaal(järje)kuuldemängu žanr, vähem on ka koomilise dominandiga kuuldemänge. 1990ndate alguse muudatused raadioteatris on siiski põhimõttelisemad kui vaid žanri teisenemine või formaadi lühenemine, olles seotud ka esteetiliste paradigmade muutusega. Eelmise epohhi peavool, eetilisele konfliktile üles ehitatud, olustikupsühholoogilise ja selge narratiiviga kuuldemäng kaob, selle asemele tekib sisekaemuslik, suuresti sisemonoloogidel ja fragmentaarsetel lõikudel põhinev käsitlusviis. Seega võiks öelda, et Eesti kuuldemänguteater muutub sel ajal tunduvalt elitaarsemaks. Napis raadioteatrit käsitlevas kriitikas kohtab ka muretsemist, kas ei kaota Eesti kuuldemänguteater sidet oma kuulajatega, ja soovitakse rohkem n-ö koguperekuuldemänge. (vt näiteks Kolk 2007: 18)

Sarnaselt mujal maailmas toimuvate protsessidega kunstiväljal hakkab kuuldemängu žanr ka Eestis üha enam suhestuma teiste meediumidega: kui varem nähti raadioteatrit teatrikunsti alaliigina, siis nüüd asub kuuldemäng dialoogi ka muude kunstžanritega (audio- ja kõlakunst, heliinstallatsioonid, auditiivsed ruumieksperimentid jne), mis mõistagi on seotud ka tehniliste võimaluste avarumisega. Põhimõtteline muutus toimub samuti kuuldemänguteatri loomingu kogemises, sest järelkuulamise võimalus ei sea tingimuseks kindlal ajal raadio kuuldeulatuses viibimist. Siiski säilib kogu perioodi vältel tava, et Eesti Raadio erinevates programmides kõlab nädala jooksul vähemalt kaks kuuldemängu (nii uuslavastused kui ka varasemad salvestised), mis tähendab, et aasta jooksul moodustab raadioteatri „jooksev repertuaar” üle saja lavastuse.

Tabel 6. Raadioteatri uuslavastused 1986–2006

Aasta	Uuslavastuste arv
1986	18
1987	21
1988	18
1989	18
1990	21
1991	18
1992	17
1993	18
1994	15
1995	7
1996	14

Aasta	Uuslavastuste arv
1997	12
1998	9
1999	11
2000	7
2001	6
2002	3
2003	4
2004	6
2005	6
2006	6
Kokku	255

4.6. Teleteater

Teleteatri all on siinses ülevaates silmas peetud telelavastusi, st telemeediumi kaudu esitamiseks mõeldud terviklikke lavastusi, telefilme ja pikemaids lavastuslikke sarju. Tõsi, piirjooned nimetatud lavastusliikide vahel on hajusad (näiteks välisvõtetega telelavastuse ja telefilmi või mitmeosalise telelavastuse ja teleseriaali vahel), ent tähtsaks on sel juhul püütud võtta tegijate enese määratlus (nimetatule lisaks pruugitakse ühel perioodil ka liiginimetust „videofilm”). Kuivõrd telelavastuste (erinevalt teleseriaalidest) viljelemise juurde vaevalt enam naastakse, võib teha ka üldistavamaid kokkuvõtteid selle oma õitseajal Eestis nii populaarse ja eri vaatajarühmi ühendanud, kultuurimälus olulist rolli mänginud teatriliigi kohta.

Eesti teleteater sündis pea samal ajal Eesti Televisiooniga, aastal 1955, kaks aastat hiljem läks eetrisse esimene televisioonis esitamiseks mõeldud lavastus, seade Eduard Vilde jutustusest „Nimekiri”. (vt Kirsipuu 1995: 5–6) ETV teateatri kõrgajaks võib pidada 1970.–1980. aastaid, mil aastas tehti vähemalt kümme-kond uut lavastust, sealhulgas mitmeosalisi klassikatõlgendusi. Kuivõrd tegu on laiale auditoriumile mõeldud teatriliigiga, on repertuaarivalikul hoitud pigem konservatiivsemat joont: psühholoogilised suhtedraamad, intelligentne meelelahutus, suurejoonelised lastelavastused ja üldtuntud klassikateosed, sekka siiski ka avangardsema kunstikeelega teletaiesed. Viimaste hulgast võiks eraldi välja tuua Samuel Becketti („Krappi viimane lint”, lav Mikk Mikiver, nimiosas Jüri Järvet, 1967) ja Sławomir Mrożeki („Ulgumerel” ja „Strip-tease”, lav Vello Rummo, 1967) esimesed tõlgendused Eesti teatris.

On ka üsna kindel, et Vilde „Pisuhänd” (1981) või Bornhöhe „Kuulsuse narrid” (1983) ei elaks ilma õnnestunud televersioonideta tänapäeval meie ühismälus

sama eredalt kui praegu. Telelavastuste epohhi lõpp on osalt seotud majanduslike võimaluste piiratusega, teisalt on ETV juhid avaldatud arvamust, et „tolmuste stuudioseinte” vahel üles võetud lavastuste tegemise aeg on ka esteetilises mõttes ümber.

Ajavahemikus 1986–2006 jõudis eetrisse 179 telelavastust; see periood ise märgib Eesti teleteatri järkjärgulist marginaliseerumist ja viimaks ka lõppu (omaette institutsioonina suleti ETV Teleteater 2000. aastal). Samas oli teleteater ETV struktuuriüksusena loodud alles 1988. aastal. (Kirsipuu 1995: 9) Kuni aastani 1988 on teleteatri keskmine aastamaht viis kuni kaheksa täispikka, pluss kolmeli miniformaadis uuslavastust, hiljem väheneb maht kahe kuni viie uusprodukt-sioonini. Teleteatri viimane originaalteos on „Stella Stellaris” aastal 2000, pärast seda kasutatakse terminit „telelavastus” vaid korra, aastalõpulangust „Minu veetlev Kunder” puhul 2003. aastal. Samal ajal on teleteatri funktsiooniks kuni 1990ndate alguseni aktiivne teatrilavastuste salvestamine, kuid ka see traditsioon (koos ETV ühe „kaubamärgi”, reedese teatriõhtuga) kaob, samal ajal asuvad pea kõik Eesti telekanalid tootma väga erineva kunstilise pretensiooni ja tasemega seriaale.

Teleteatri tootmismahud hakkavad vähenema juba 1980ndate lõpul, mil kaovad – paar erandit välja arvatud – mitmeosalised ja -tunnised telelavastused, valdavaks muutub kuni tunnine formaat. Varasemast enam katsetakse teleteatris erinevate lühivormidega. Aastatel 1985–1989 toimib ETVs omapärane lühiformaadis telelavastuste sari „Tugitooliteater”, mille raames valmib 32 kammerlikku, ühe kuni viie näitlejaga (mini)telelavastust, ühe teose kestuseks 15–45 minutit. Dramaturgiliseks materjaliks on valitud valdavalt maailmakirjanduse klassikat: mõne tuntud kirjaniku lühinäidend, novelli dramatiseering või katkend romaanist, autoriteks Tšehhov, Hemingway, Bunin, Maugham, Meyrink jt. 1990ndate keskel tekib veel paar uut lavastuslikku minisarja, neist „Õised lood” pakub lühivormis kodumaiseid põnevuslugusid, „Kõverpeegli klassikat” aja-viitelisi humoristlikke lühipalu.

Natuke enam kui pool teleteatri toodangust põhineb algupärastel tekstidel. Tendentsina võib esile tuua, et orienteeritud on pigem vähem tuntud teostele ja autoritele, eesti kirjanduse nn kooliklassikast on esindatud vaid Tammsaare „Ma armastasin sakslast” (kaks osa), Vilde „Vigased pruudid” ning Lutsu Tootsi lugudel põhinev „Pildikesi Paunverest”. Klassikakategooria muud teosed asetuvad kirjanduslikus mõttes pigem perifeeriasse (Vilde „Intermezzo”, Tammsaare „Uurimisel”, Pedro Krusteni „Huupi valitud”, Mälgu „Tuli sinu käes”, Bornhöhe „Isa Nikodemus”, Vallaku „Viimane lahing”, Mändmetsa „Ebajumal”). Lisaks Lutsu „Soo”, mis kirjandusteosena pole äratanud erilist tähelepanu, kuid kujunes sündmuseks 1985. aasta Endla lavastusena (lavastajaks nii teatris kui teles Priit Pedajas).

Ka uusalgupärandite autorid pole (vähemalt vaatlusalusel perioodil) teatri-dramaturgidena fookuses: Enn Vetemaa, Hugo Ader, Ardi Liives, Heino Torga, Tarmo Teder, Toomas Vint, Mihkel Mutt, Heljo Mänd, Valentin Kuik, välis-eestlane Elmar Maripuu (viimaselt lausa kolm teksti). Omaette rea saaks kokku ka vanema põlvkonna väliseesti autoritest, kõik lavastaja Ain Prosa valikuna:

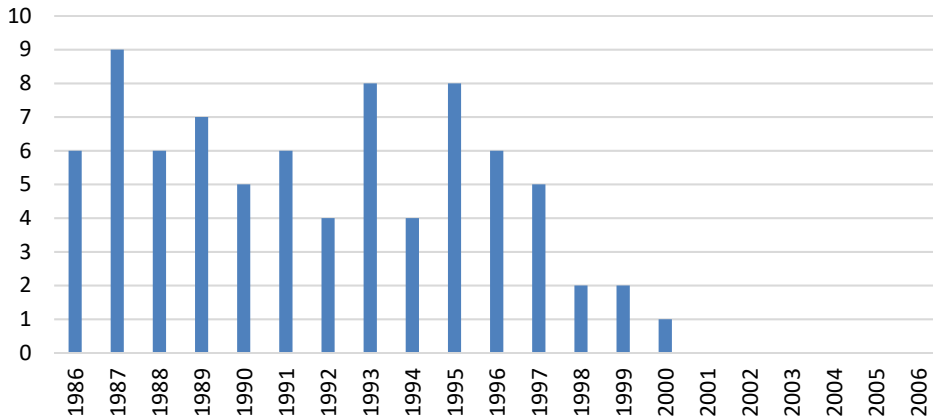
Karl Ristikivi, August Mälk, Asta Willmann. Mastaapseim omadramaturgial põhinev telelavastus on 12-osaline Jaan Krossi romaanil põhinev „Wikmani poisid”. Tegelaste ja võttepaikade arvukuselt tõuseb esile ka Mihkel Muti romaani „1991” televersioon (kaks osa).

Välisdramaturgia valikuprioriteedid teisenevad analoogselt muu teatripildiga: vene ja NSV vennasrahvaste näitekirjandus kaotavad oma tähtsuse, viimased vene autorite tekstidel põhinevad telelavastused (Bulgakovi „Koera süda”, Vassiljevi „Sõda algas homme”) tehakse 1980nda lõpul. Lääne autorite tekstide puhul võib 1980ndate lõpul, 1990ndate algul täheldada kallet intellektuaalselt nõudlikumalt kirjanduslikelt materjalidelt (Dürrenmatti „Romulus Suur”, Cocteau’ „Inimese hääl”, Agreni „Kohus”, Penzoldti „Squirrel”, Hemingway „Millegi lõpp”) meelelahutuslikkuse suunas (Simoni, Patricku, Ayckbourni komöödiad, Simenoni ja Christie kriminullid). Kasinamaks jääb ka lastele ja noortele mõeldud telelavastuste nišš („Lumekuninganna”, „Õnnelik lõpp”, kaks osa Karlssoni-lugusid), seda lünka täidavad küll mitmed lasteauditooriumile mõeldud lavastuslikud seriaalid. Pea täiesti puudub noortele mõeldud telelavastus.

Paar nimetust omavad seotust ka „tavateatriga”: analoogselt raadioteatriga, kus teatrilavastus kohandatakse raadio spetsiifikale vastavaks, valmivad telelavastuslikud versioonid Draamateatri lavastustest „Krappi viimane lint” (lav teatris Mikk Mikiver, teles Jaan Pihlak) ning „Norbert” (lav teatris Mati Unt, teles Ain Prosa). Paaril korral on lavastajad toonud teleteatris välja materjali, mille alusel nad varem on teinud teatrilavastuse: Ingo Normet Tammsaare jutustuse „Uurimisel” (Pärnu teatris 1977, teleteatris 1991; mõlemal korral pealkirja all „Otto Almari nägemus”) ja Priit Pedajas Oskar Lutsu jutustuse „Soo” (Pärnu teatris 1985, teleteatris 1992). Žanrilises plaanis võib analoogselt raadioteatriga rääkida teatud kaldest elitaarsuse suunas, ehkki vähemas mastaabis, traditsiooniline nn lugu jutustav laad päriselt siiski ei taandu.

Uus aastatuhat Eesti telemaastikul kuulub aga juba täielikult seriaalidele. Neist elujõulisimaks on osutunud 1993. aastal ETVs alustanud „Õnne 13”.

On vaatepunkti küsimus, kas käsitleda Eesti teleteatrit täielikult kadunud või siis põhjalikult teisenenud žanrina. Siinkirjutaja kaldub eelistama esimest varianti, sest kuigi teleseriaali esteetika ei eristugi esmapilgul oluliselt telelavastusest, ei ole siiski seriaali totaalselt „avatud”, kõige erinevamatele muutustele aldis, kuid ikkagi klišeede rajatud ülesehituslik printsiip võrreldav tervikliku struktuuri ja ainuomase kunstikeelega lavastusega. Oma tõusuaastatel (1980ndad) on Eesti teleteater olnud tihedas kontaktis ülejäänud Eesti teatrimaastikuga, avardades tänuväärselt autorite ringi ning pakkudes konkurentsi nii lavastaja- kui näitlejaloomingu mõttes. Eraldi peaks rõhutada teleteatri teatripropagandistlikku funktsiooni, sest telelavastused (koos kuuldemängudega) on aastakümneid võimaldanud omamaisest teatrikunstist osa saada ka neil kuulajatel-vaatajatel, kes mingil põhjusel teatrisse ei pääse. Tänuväärse võimalusena lisandus nullindatel tele- ja raadioteatri järelkuulamise-järelvaatamise võimalus, mis on kõik meieni säilinud kuuldemängud ja telelavastused teinud kättesaadavaks igale soovijale.

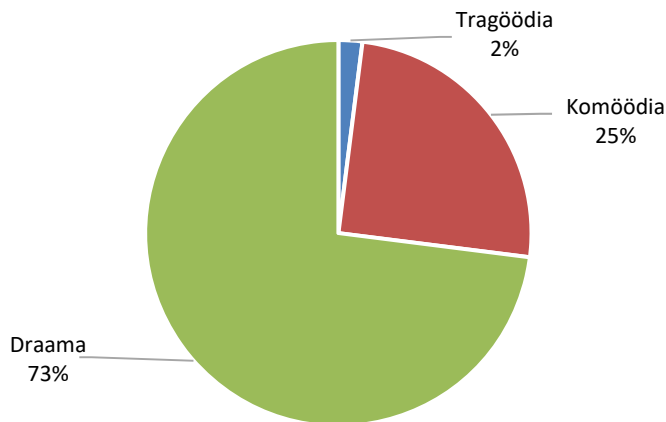


Joonis 7. Teleteatri uuslavastused

4.7. Sõnalavastuste žanriline jaotus

Järgnevalt vaatlen lähemalt dramaatika kolme põhižanri (tragöödia, komöödia, draama) esindatust kõneks oleva perioodi Eesti teatripildis ning nende modifikatsioonide. Rõhutada peaks aga veel kord žanri mõiste suhtelisust, samuti on mitmel juhul teatripoolset muudetud (või siis jäetud mainimata) autori antud žanrinimetust (küll aga säilitades kirjandusliku teksti muud parameetrid, sh näiteks struktuuri ja läbiva tundetooni), mistõttu alljärgnevat liigitust (mis lähtub valdavalt teksti autori, mitte teatri määratlusest) tuleks võtta mõnevõrra tinglikuna. Sealjuures liigub tinglikkuse aste žanreid pidi järjest kasvavas gradatsioonis: tragöödia kui teatrikunsti vanim ja „ülevaim” žanr esineb ka Eesti teatripildis oma kõige „puhtamas”, selgelt identifitseeritavas olekus, komöödia oma kõigis teiseis kipub juba laiali valguma, draama aga on muutunud hoopis ebamääraseks, vaid väga tingimisi piiritletavate tunnustega lavažanriks.

Perioodi 1503 sõnalavastust jagunevad kolme põhižanri vahel selliselt: kui tragöödiaid võis kokku lugeda vaid 37 (2%), siis komöödiaid täpselt 10 korda enam, 370 (25%), ülejäänud 1096 lavastust (73%) jäävad meeleoluliselt esindama teatri nutva ja naerva maski vahepealset ala. Kõnekas selles jaotuses on ka eesti dramaturgia osakaal. Algupärandite koguarvust (666) liigituvad tragöödiaks 8 nimetust (2%), komöödiaks 73 nimetust (10%) ning draamaks 585 nimetust (88%). Kui tragöödia ja draama puhul on suhtarvud tõlgete ja alapärandite osas suhteliselt kokkulangevad, siis komöödiažanr Eesti repertuaaripildis põhineb suuuresti laenulistel, muudest kultuuriruumidest tõlgitud materjalidel.



Joonis 8. Sõnalavastuste jagunemine žanrite kaupa

4.7.1. Tragöödia

Tragöödia esindatus teatripildis on stabiilne, ehkki ootuspäraselt napp: kaks kuni viis nimetust hooajal. Pea kõik selle žanri nimetused on lavale tulnud suuremates teatrites, väiketeatrid tragöödiaid ei viljele. Valdavalt on tegemist vanema klassikaga, mille hulgas prevaleerivad William Shakespeare'i tragöödiad. Värss-tragöödia selle jaotuse alaliigina on endiselt Eesti teatris üsna harv nähtus, lisaks Shakespeare'ile saab nimetada vaid Goethe „Fausti”, Ibseni „Peer Gynti” ja Lermontovi „Maskeraadi”, aga ka üht 20. sajandist pärit teost, Maxwell Andersoni „Hingetuisku”.

Õige mitu korda tuuakse taas lavale August Strindbergi kurbmängud „Preili Julie” ja „Isa” (nagu mainitud, ei afišeeritud neid kurbmängudena). Antiik-tragöödiat esindab üksainus teos, Sophoklese „Kuningas Oidipus”. Esimest korda jõuavad Eesti lavadele sellest žanrist Grillparzeri „Esiema needus” ja Wedekindi „Lulu” vanemast perioodist ning Lord Dunsany „Jumalate naer”, Gyorgy Spiro „Kanapead” ja Heiner Mülleri „Philoktetes” 20. sajandi autoritelt.

Eesti dramaturgiast kuuluvad siia rubriiki Kitzbergi „Libahundi” viis lavastust ning kaks meie kaasaegsete eesti autorite tekstil valminud antiigiainelist lavastust: Mati Undi „Vend Antigone, ema Oidipus” ning Talvo Pabuti „Oidipuse kompleks”.

Žanri esindatus illustreerib selgelt tragöödia hääbuvat seisundit tänapäeva maailma draamakirjanduse üldisel väljal. Läbi sajandite aset leidnud tragöödia kadumine (eeskätt teiste, ka vastandlike žanrite invasiooni tõttu) on muutnud küsitavaks selle žanri eluõiguse ja jätkusuutlikkuse 21. sajandi kultuurilises kontekstis.

4.7.2. Komöödia

Komöödia koos oma teisenditega on pidevalt kuulunud Eesti teatripilti, olles žanrist konkurentsituult menukaim ja sedakaudu ka rohkelt viljeldud. Komöödianiis toimuvad vaatlusel perioodil mitmed huviäratavad liikumised. Komöödiade osakaalu dünaamikat uurides võib teha selge järelduse, et 1990ndate alguses hõivab komöödia teatripildis järjest suurema osa: kui seni on lisandunud repertuaari kümnekond uut komöödiat aastas, siis 1990. aastal jõuab publiku ette juba 19 uut komöödiat, siit edasi kujunebki komöödiade keskmiseks tulemuseks 20 uut nimetust aastas (1986–2006 valminud veidi enam kui pooleteisest tuhandest sõnalavastusest võib komöödiateks lugeda umbkaudu 370 nimetust, seega 23%).

Muidugi registreerib komöödiade plahvatusliku tulva ka kriitika, valdavalt muretsedes teatripildi liigse kallutatuse üle meelelahutuslikkuse suunas ja ühtlasi (kohati ka mõistva alatooniga) hurjutades teatreid liigeses publiku maitsele vastutulekus. Siiski võib öelda, et komöödiade rubriigis kohtab väga mitmeid stiile, ajastuid ja esteetikaid esindavaid teoseid. Komöödia võib olla nii maailmaklassika tippteos (Aristophanes, William Shakespeare, Molière, Luigi Pirandello, Stefan Zweig, Friedrich Dürrenmatt, Bertold Brecht, Nikolai Gogol, Aleksander Ostrovski, Bernard Shaw) kui ka juhuslikku masti tekstikirjutaja looming. Komöödiažanrisse mahuvad võrdselt nii komöödia tõsisem-filosoofilisem (tragikomöödia, tragifarss) kui ka lihtsam, pelgalt ajaviitelist naerutamisfunktsiooni esindav poolus (jant, lustmäng, estraadikava, koomusk).

Komöödiažanrit esindavate teoste nimekiri räägib selget keelt sellest, et perioodi jooksul toimub teatav žanri devalveerumine. Kui veel 1990ndate algul täidavad „kohustuslikku” komöödialahtrit paljuski maailmaklassikute teosed, siis kümnendi lõpus on pea täielikult üle mindud vaid primitiivsemat situatsioonikoomikat kultiveerivale farsimudelile. Populaarseim komöödiakirjanik selle perioodi Eesti teatris on ka maailmalavade menuautor, ameeriklane Neil Simon (16 lavastust), kellele järgneb inglase Ray Cooney 10 lavastusega. Juba tema esimene ilmumine Eesti lavale 1993. aastal („Oi, Johnny!”, Vanemuine) kinnitab, et Cooney nn äravahetamiskomöödia skeem toimib publiku meelelahutajana efektiivselt, pannes teatreid ikka ja jälle selle autori (või tema mitmete epigoonide) poole pöörduma. Näiteks 2002. aastal lisandub mängukavadesse neli uut Cooney tekstil põhinevat lavastust, samas püsib varasemast mängukavas veel kolm teost. Järjest enam on tajutav, et Cooney (teatraalide žargoonis maakeelne „kuuni”) ongi märgatavale osale teatrivaatajaist muutunud komöödia sünonüümiks, subtiilsem koomika on taandunud harvaks juhukülaliseks.

Selgelt on žanri devalveerumine nähtav ka Eesti ainsa komöödiateatri Vana-linnastuudio (tegutses kuni aastani 2005) repertuaaripildis: kui teatri algusaastatel leidis selle teatri afišilt ka väärt-dramaturgiat ja maailmaklassikat, siis sajandi-vahetusest alates teater mängima vaid estraadikavasid ja suhteliselt ühea-taolisi situatsioonikomöödiaid.

Oma panuse komöödiažanri arengusse annavad ka eesti dramaturgid. Siin tõuseb ilma mingi kahtluseta esile Andrus Kivirähk, kes õnnelikul kombel ühendab endas nii suure publikuhuvi kui kriitika tunnustuse („Rehepapp”, „Papagoide

päevad”, „Helesinine vagun”). Kivirähki menukaim komöödia on 2002. aastal Eesti Draamateatri esietendunud ja siiani (2017 esietendus veidi muutunud koosseisus taastatud variant) mängitav „Eesti matus” (lav Priit Pedajas). Ühe esile tõusva teosega, „Palju õnne argipäevaks!” (kolm lavastust), äratab tähelepanu ka Jaan Tätte. Teistest omamaistest komöödiograafidest väärrib mainimist veel satiirilist komöödiat viljelev Mihkel Ulman ja pea ainsa üksiklasena estraadinäidendi vallas tegutsev Toomas Kall, kelle tehtust suuremat huvi äratasid Vanalinnastuudio egiidi all 1990ndatel tehtud „Prügikastide” kavad (kolm lavastust). Koos teleekraanilt teatrilavale kolinud Eesti poliitikamaastiku nukusõuga („Pehmed ja karvased saavad jalad alla”, Eesti Draamateater) on need peaaegu ainsad näited, mis võiks paigutada poliitilise satiiri rubriiki. Vaatlusaluse perioodi algul pööratakse komöödiate otsinguil mitut puhku ka eesti vanema lavakirjanduse poole (Lydia Koidula, Juhan Kunder, Ernst-Peterson Särgava, Artur Adson, õige mitut puhku tuuakse uuesti välja Hugo Raudsepa kunagisi menukeid), aga sajandivahetuseks jääb see suund unarusse.

Komöödiale on iseloomulik, et žanrimääratlusi püütakse varieerida, otsida ühesõnalisele komöödiale huumorikas-iroonilisi lisandeid, samuti pruugitakse eriti pikki, vaimukusele pretendeerivaid žanrinimetusi: *võitlev lugulaul võimsast vastasest ja tema vabastajast Endel Erist* („Idakonn”), *lavateos mehele, kontrabassile ja õllele* („Kontrabass”) jt. Eraldi peaks ka mainima selle perioodi säravaimat komöödiavastust „Armastus kolme apelsini vastu”, mida tegijad on määratlenud kui *kontsert-muinasjuttu täiskasvanutele*.

Laiemas plaanis võib öelda, et sajandivahetuse paiku muutub komöödiažanri üldpilt üsna üheülbaliseks (räägitakse ka žanri kriisist). Vanemasse klassikasse kuuluvad autorid marginaliseeruvad, domineerima hakkab angloameerika (vähem prantsuse) päritolu, kindlatel skeemidel püsiv situatsioonikomöödia. Paraku ei suuda stereotüüpeid dramaturgilisi materjale väärtustada ka originaalne või särav režiiline lahendus, pigem suudab seda mõni särav ja üllatav näitlejatöö. Kujukas näide on siinkohal 2004. aastal tegevuse lõpetanud komöödiateatri Vanalinnastuudio trupi uuesti formeerumine 2005. aastal (nüüd erateatrina tegutseva) Vana Baskini teatri nime all, mille eesmärk ongi vaid kunstiliselt vähenõudliku publiku truu teenindamine ja mis positsioneerub selgelt Eesti teatrivälja marginaaliasse (teatrikriitika selle teatri lavastusi peaaegu ei käsitle).

Komöödiatekstide kronoloogiat uurides leiab kinnitust käibetõde koomika ajalisusest, kuid kummutub eelarvamus koomika lokaalsusest. Valdav osa komöödiatexte pärineb kas lähemast minevikust (intervalliga 10 aastat) või siis hoopis kaugest minevikust (raskekaaluklassikud nagu Shakespeare, Molière, Gogol), 30–60 aasta tagusest ajast leiab komöödiaid ülivähe. Päritolumaiti võistleb algupäranditega aga angloameerika, briti ja ameerika komöödiograafide looming, meile lähemad naabermaad on kaugelt tagasihoidlikumal positsioonil.

4.7.3. Draama

Draama kui tragöödia ja komöödia hübriidžanr on eelmistest kõige ebamäärasemate piirjoontega. Jääb mulje, et draama kasutamine žanrinimena peaks vaikimisi märkima rubriiki „muu”, st teoseid, mis ilmselgelt ei kuulu komöödia, tragöödia ega lastelavastuste alla ja millele kas publiku ootushorisoni neutraliseerimiseks või lihtsalt mõttelaiskusest pole hakatud otsima-leiutama mõnd eripärasemat žanrivastet. Osalt on draama kujunenud vaikimisi täiskasvanud vaatajale mõeldud, nii koomilisi kui ka traagilisi elemente sisaldava teatriteksti ja selle lavalise ettekande üldnimetajaks.

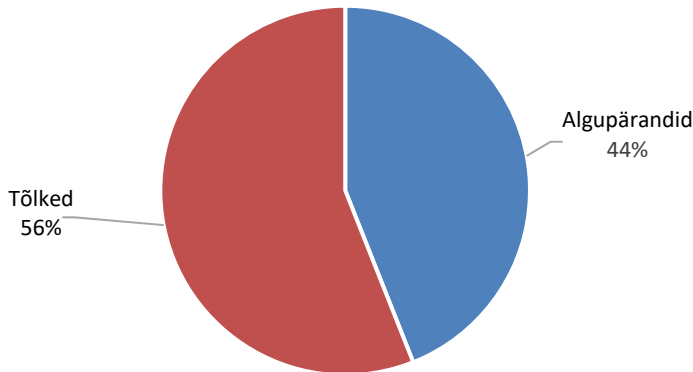
Nimekirju sirvides võib märgata, et draamadena on sel perioodil Eestis afišeeritud pea kogu dramaatilisema hoovusega 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi maailmaklassika (näiteks kõik Ibseni, Strindbergi näidendite lavastused), aga ka juba uuemal ajal loodud nn suhtedraamad. Seega kuuluvad siia otsapidi nii psühholoogilise draama subtiilsemad esindajad (Tennessee Williams, Arthur Miller), samuti märksa väiksema kaliibriga melodraamade, armastus- ja perekonnalugude autorid. Üpris ebamäärane on ka draamade esteetiline diapason: siia võivad kuuluda nii elitaarne absurdidraama kui ka kunstiliselt vähenõudlik olustikunäidend, mis taas ähmastab draama kui žanri kriteeriume.

Kitsama alajaotusena vajaks nimetamist põnevus- või detektiivdraama, kus kahekümne aasta jooksul näeme selgelt, kuidas suhe žanrisse muutub distantseeritumaks ja eneseiroonilisemaks: esialgu *detektiivnäidend* („Lõks”), siis *kriminaaltükk* („Mõrv jõuluööl”), siis *õudusnäitemäng* („Südaöö”), siis *thriller* („Aju jaht”, „Ohver”) ja viimaks tugevalt eneseirooniline võru *horror* („Painaja”). Krimižanri mitte eriti mahuka, kuid siiski stabiilse esindatuse kõrval puuduvad Eesti teatrist pea täielikult (täiskasvanud vaatajale mõeldud) ulme- ja fantaasiažanrisse kuuluvad nimetused. Küll aga võiks eraldi rühmana välja tuua lavastused, mille žanrinimetuses on rõhutatud fantaasialikku, nägemuslikku, unenäolist alget: *värviline unenägu* („Alice imedemaal”), *farss-fantaasia* („Niikua kui sa ei tule, laulan sust...”), *jõudefantaasia* („Neljanda korruse ajutine”), *unenäod, ilmutused, lood ja laulud* („Valge laev ja taevaskäijad”), *komöödia-viirastus* („Krokodill”), *stagnatsioonija fantaasia* („Vössotski kontsert TUIs”).

Neutraalse žanri tähistajana on üksikutel juhtudel kasutusel ka sõna *näidend* mis kirjandusteoreetiliselt võttes on nonsenss, sest lavale toodud tekst ei saa enam olla näidend. Analooget viisil on ka tantsuteatris kasutatud žanrimääratlusena üldnimetust *tantsuetendus* (st *etendus* kui *lavastuse* sünonüüm).

5. Eesti algupärane ja tõlkedramaturgia 1986–2006

Siinse doktoritöö viies osa keskendub Eesti sõnateatri repertuaarile. Eraldi on käsitletud algupärandi ja tõlkedramaturgia olulisemaid autoreid ja nimetusi. Rõhuasetus on tehtud omadraamale kui vaadeldava perioodi kesksele domineerivale. Vaadeldaval perioodil valminud sõnalavastuste koguarvust (1503 nime-tust) hõlmab tõlkerepertuaar 837 ehk natuke enam kui poole 666 algupärandi vastu. (Protsentuaalselt 56% tõlkeid ja 44% algupärandeid).



Joonis 9. Algupärandite ja tõlgete suhe sõnateatris

Üks esimesi, kes osutas eesti teatri ja algupärase draama rollile rahvusliku identiteedi kujundamisel, oli eesti kutselise teatri looja Karl Menning: „Uus teater pidi kõigis oma ilmutustes rahvuslikku iseloomu kandma. Näitelavaline kujutamine pidi aluseks võtma eesti rahvuse iseloomu ja endale sellega seespõlises ühenduses avaldamisvõimalusi otsima.” (Menning 1970: 125) Teadaolevalt soovinuks Menning, et tema juhitud Vanemuise repertuaarist võiks koguni 90% kuuluda algupäranditele, ent kuna 20. sajandi alguse eesti näitekirjandus lihtsalt ei pakkunud sellisel hulgal lavastamisväärseid teoseid, jäi repertuaaripildis domineeriv roll siiski tõlkenäidendile, mille hulgast Menning eelistas selgelt eestlastele kultuuriliselt lähemaid areaale, seega toodi lavale kõige enam saksa ja austria (68,5%) ning Skandinaaviamaade (15,5%) keeltest tõlgitud näidendeid. (Haan 1987:135)

Sealtpeale on eesti teatri arengulugu on alati kulgenud tihedas seoses oma-keelse näitekirjanduse arenguga. „Oma” ja „võõra” tajukategooriate üheks väljundiks on ikka olnud omadraama kui rahvusliku eneserefleksiooni ja tõlkedramaturgia kui kommunikatiivselt sekundaarse repertuaariosa vahekord. Perioode, kus omakeelne näitekirjandus on jäänud kiduraks või mingi osa sellest on olnud kinni tsensuuritõkete taga, on üldjuhul tajutud ka teatris mitte-täisväärtuslikena. Samas võib ka ühe elujõulise, üldrahvalikku tähelepanu pälvinud algupärandi ilmumine oluliselt uuendada ka teatriväljal toimuvaid protsesse, näiteks Hugo Raudsepa „Mikumärdi” esietendus 1929. aastal, mis toob kaasa algupärase dramaturgia plahvatusliku kasvu. Ent diskussioonid Menningu programmis seisnud, kuid

vahepeal unustuses seisnud märksõna „omateater” üle, mis hõlmasid arutlusi eestiliku mängulaadi ning lavalise „ürgeestluse” üle (Rähesoo 2011: 225–226) pole hääbunud ka tänapäeval.

Siinvaadeldud ajajärgu algupärandite proportsioon repertuaaripildis, kolmandik kuni (perioodi lõpul) pool sõnalavastustest, kinnitab jätkuvalt omakeelse näidendi märkimisväärset positsiooni eesti teatriväljal ning „Eesti draamakirjanduse võimekust peegeldada Eesti elu ja inimest tema tegudes, mõtetes ja unistustes.

5.1. Eesti algupärand. Üldine statistika

Doktoritöö käesolevas osas tulevad käsitlemisele kõik Eesti kutselistes teatrites, aga ka Eesti teatrikõrgkoolide avalike töödena esietendunud algupärastel tekstidel põhinevad lavastused aastatel 1986–2006 – nii sel perioodil lavale jõudnud eesti keeles kirjutatud originaalnäidendid (nii esma- kui korduslavastused) kui ka proosadramatiseeringud, luulekompositsioonid, tekstikollaažid, kohaliku folkloori kasutavad, dokumentaalmaterjalidel põhinevad ning rühmatöö meetodil valminud lavateosed. Endiselt on vaatluse alt väljas harrastusteatri ja kooliteatri tegevus. Kõrvale on alljärgnevast vaatlusest jäänud ka tele- ja raadioteatri toodang, kuivõrd nende repertuaari sai käsitletud eraldi peatükkides. (üldise algupärandi statistika jaoks on tele- ja raadioteater võrdlevalt siiski arvesse võetud, vt tabel 7) Mainimist aga vajab, et kuigi kõne all on Eesti teatris lavastatud eesti keeles kirjutatud teatritekstdid, ei ole tegu mitte ainult eesti keeles mängitud lavastustega, kuivõrd eesti dramaturgiat on vaadeldavas ajavahemikus lavale toonud ka muukeelsed teatrid: üheksa eesti tekstidel põhinevat lavastust tõi sel perioodil välja Vene Teater, mõned eesti folklooril põhinevad nimetused lisas siia veel Eesti venekeelne eraõiguslik väiketeater, Narvas tegutsev Ilmarine.¹¹ Üldarvestusse on võetud ka Eesti murdekeelse teatri, konkreetsemalt võrukeelse teatri (Võru Teatriateljee, Vanemuine) kümme uustlavastust.

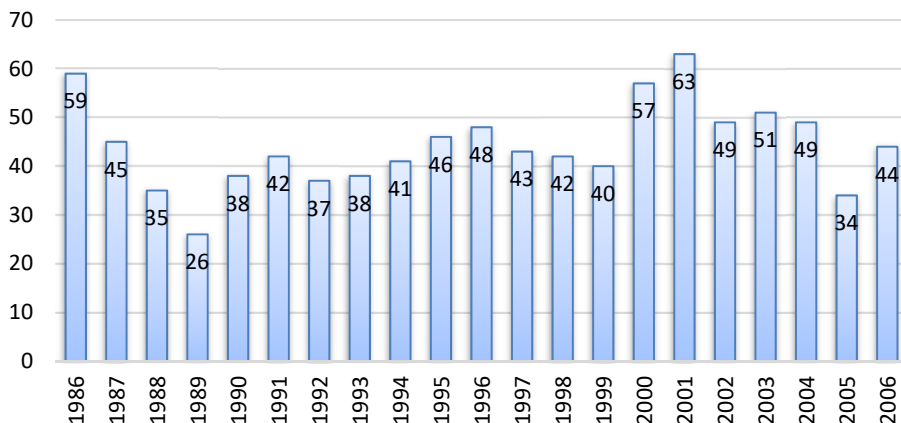
Siirdudes formaalsetelt tunnustelt sisulisemate väärtuste juurde, nähtub, et teoste liigitamist ja konkreetse autorinimega sidumist hakkab komplitseerima – eriti tänapäevale läheneva perioodi puhul – ka nüüdisaja kunstilise loomingu kontekstis järjest enam problematiseeruv autorluse küsimus. Nähtuse üks tahk on ühiste improvisatsioonide käigus valminud ja rühmatöödena defineeritud lavastused, kus teksti autorina tulebki kviteerida kogu truppi (nii näitlejaid kui ka ülejäänud loomingulist, mõnel juhul ka tehnilist meeskonda). Teine küsimustering puudutab teksti regionaalset kuuluvust: siia kuuluvad juhtumid, kus lavatekstiks on sulatatud nii trupi ühiselt improviseeritud kui ka teiste autorite originaal- ja tõlketekste, üksikutel juhtudel ka anonüümseks jäänud autorite loomingut: koolikirjandid, anonüümised kommentaarid, blogitekstdid jne. (näiteks

¹¹ Erilise üksikjuhtumina tuleb käsitleda Eestis elava, vene keeles kirjutava P. I. Filimonovi näidendi „Mandragora” lavastust Eesti venekeelses stuudiateatris Drugoi Teatr: Eesti teatri statistika aastaraamatu 2006 põhjal (Eesti... 2006: 17) on see eesti dramaturgiasse liigituv teos, mida pole eesti keelde tõlgitud.

Tartu Teatrilaboris valminud Andreas W autorilavastus „Ameerika” , milles kasutati autentseid video-, foto- ja meediamaterjale, mis käsitlesid äsja New Yorgis aset leidnud katastroofi, 2001).

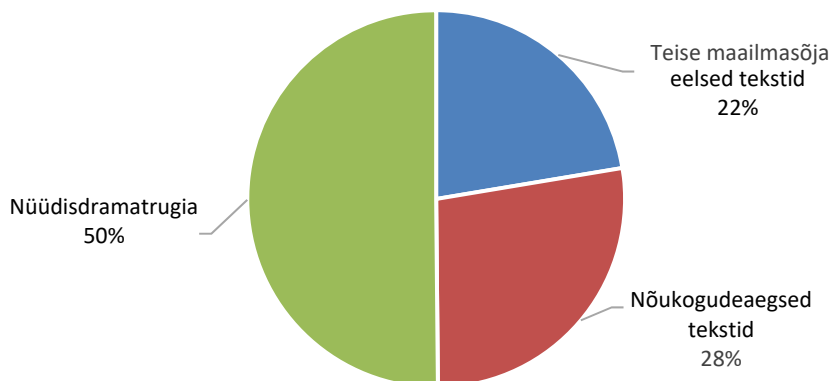
Eraldi piirijuhtumitena tuleb käsitleda mitmeid välisautorite proosateoste dramatiseeringuid, mille on teinud eesti autorid. Siin sai rakendatud nn loovat liigitusprintsipi ehk vaadeldud iga üksikjuhtumit eraldi. Kui tegu oli pelgalt alusteose lavalise vormistamisega, mis säilitas alusteose dialoogi ja tegelassüsteemi (teatraalide žargoonis *copy-paste*-dramatiseering), siis seda nimetust polnud põhjust alapärandite hulka arvata. Ent paaril juhul, kus saame rääkida varasema teksti kontseptuaalsest töötlemisest ja seega suveräänse, iseseisvaid kvaliteete eviva teatriteksti sünnist (eelkõige Mati Undi mitmed näidendid – näiteks Bulgakovi romaani „Meister ja Margarita” põhjal – või Madis Kõivu näidendid Hoffmanni „Kuradieliksiiri” ja Manni „Võlumäe” ainetel), said needki loetud alapäranditeks. Omaette dualistlikud juhtumid on lavastused, kus oli kasutatud mitmete, sealhulgas eri kultuuriruumist pärit autorite tekste. Siin sai otsustavaks omamaise päritoluga teksti dominantsus tõlgitud tekstide suhtes.

Kui statistikaase süvenedes võib aga kahtluseta väita, et alapärand on vaatlusalusel perioodil üks Eesti teatrite repertuaarimaastiku selgeid dominante: ligemale pool sõnateatri uuslavastustest (44%, koos tele- ja raadioteatriga enam kui pool, 54%) põhinesid Eesti autorite tekstidel.



Joonis 10. Alupärandeid suhtes tõlkedramaturgiaga sõnateatris (%)

Kronoloogiliselt (tekstide kirjutamisaja järgi) jagunevad 666 sõnalavastuse dramaturgilist alusmaterjali järgmiselt: enne Teist maailmasõda valminud tekstid 149 nimetust (22%), nõukogude ajal valminud tekstid 183 (28%) ning nüüdisdraama (alates 1991.aastast valminud tekstid) 334 nimetust (50%).



Joonis 11. Algupärantide kronoloogiline jaotus

Mõnevõrra üldistavalt võib väita, et analoogne jaotus on Eesti teatris kehtinud pea 20. sajandi algusest, seega meie teatrikuultuuri professionaliseerumise algusest peale – tõsi, siiski teatud võnkumistega erinevate kümnendite lõikes. Kui 1920ndate alguses, mil omamaine draama alles kogus jõudu muu maailma näitekirjandusega sünkroniseerimiseks, oli suhtarvuks 5–10 algupärantid 40–60 tõlkenäidendi kohta, siis 1930ndate lõpp teeb selle kuhjaga tasa: omanäidendi ja tõlkerepertuaari suhe tuleb enam-vähem pooleks, mõnel hooajal aga (1936/37) vastavalt 59 ja 55 nimetust) on ülekaal algupärandi poolel. (vt Tormis 1978: 35) Aastatel 1944–1965 valmib Eestis 1613 uuslavastust, neist algupärandeid 552, seega õige pisut alla kolmandiku. (vt Kask 1987:489) Repertuaaripildis kolmandiku moodustavast Eesti dramaturgia osakaalust saab rääkida ka järgmise kahekümne aasta, 1965–1985, kontekstis. (vt Epner, L. 2015: 174)

Tabel 7. Algupärant Eesti teatris 1986–2006

Aasta	Algupärant raadioteatris	Algupärant teleteatris	Nüüdisdraama	Muu	Kokku
1986	8	3	16	13	40
1987	7	3	11	16	37
1988	9	–	11	11	31
1989	8	3	3	12	26
1990	9	2	6	19	36
1991	6	4	3	20	33
1992	7	4	6	20	37
1993	5	4	9	19	37
1994	6	3	14	12	35
1995	4	3	10	21	38
1996	7	4	18	22	51

Aasta	Algupärane raadioteatris	Algupärane teleteatris	Nüüdisdraama	Muu	Kokku
1997	6	3	15	21	45
1998	7	2	20	12	41
1999	5	1	22	11	39
2000	5	1	21	21	48
2001	2	–	23	23	48
2002	2	–	14	20	36
2003	4	–	22	16	42
2004	6	–	15	24	45
2005	5	–	19	5	29
2006	1	–	29	21	51
Kokku	119	40	307	359	825

Esitatud tabelist nähtub, et koos tele- ja raadioteatris esitatud tekstidega lisandus vaadeldaval perioodil algupärasteid 825 nimetust (ilma raadio- ja teleteatrit jätta alles 666 nimetust). Nn laiemat pilti vaadates aga võiks ilmselt seda arvu veelgi kasvatada. Näiteks hakkab Eesti kaasaegse tantsu skeene 21. sajandi teatrit laiemaltki iseloomustava etendusliikide segunemise ühe ilminguna järjest enam kasutama ka verbaalset dialoogi (lisades oma lavastusmeeskonda dramaturgi), mis tõstatab küsimuse, kas ei peaks needki tekstid liigituma algupärasesse dramaturgiasse. Põhimõtteliselt sama võib küsida algupäraste muusikalavastuste (ooper, muusikal, lavaline kantaat) libretode kohta. Siinsesse ülevaatesse pole neid siiski võetud, sest esiteks muutuks algupäraste hulk liialt hoomamatuks (üldarv hakkaks lähenema tuhandele), teiseks põhineb suur osa libretodest teistel kirjandusteostel, mis teeb keeruliseks algupära ja autorluse määramise, kolmandaks evivad muusika- ja tantsuteatri tekstid üldjuhul vähest iseväärtust, toimides täismõjuliseks vaid koostöös konkreetse lavastustervikus, neljandaks pole mitmes tantsulavastustes kasutatavad tekstid kirjalikult fikseeritud (mõnel juhul koosnes verbaalne tekst vaid üksikutest fraasidest, mõnel juhul kasutati tantsija/näitleja vaba improvisatsiooni).

Aastate dünaamikat jälgides märkame ka üksikuid äkilisemaid kõikumisi. Kõige kitsimalt jõudis omadraamat lavale aastatel 1988–91, eriti uuema draama nimetusi. Tõelise kvantitatiivsesse madalseisu jõuab Eesti teater hooajal 1989/90, mil kogu algupärandsaagi moodustavad vaid üks uus omanäidend (Hugo Aderi „Kükloop”) pluss kolm Hugo Raudsepa lavaseadet. Leebemad teatrivaatlejad teevad sellest järelduse teatriorganismi „kimpusolemisest rahvusliku identiteediga” (Kruuspere 20001: 43), karedamad sedastavad, et nii masendava „tulemuseni pole vist jõutud ka kõige raskema genotsiidi, stagnatsiooni jms tingimustes”. (Teatriankeet 1991: 77) Ent juba 1995. aasta märgib taas kvantitatiivset tõusulainet: kahe liidripositsioonile asunud dramaturgi (Andrus Kivirähki ja Madis Kõivu) järel ilmub areenile terve rida uusi autoreid. 2006. aastal, mil täitus sada

aastat Eesti kutselise teatri algusest ja üle riigi tähistati Eesti Teatri Aastat, lisandus repertuaaripilti koguni 50 (lisaks üks kuuldemäng) algupärandil põhinevat uuslavastust – tõsi, uuslavastuste koguarv oli selleks aastaks tõusnud juba 186-ni (sõnalavastuste koguarv 114), seega hakkab algupärandite arv lähenema poolele sõnalavastuste koguarvust.

Siinne ülevaade järgib tekstide valmimisaega aluseks võtvat kronoloogilist printsiipi. Esmalt vaadeldakse eesti ja sugulasrahvaste folklooril põhinevaid lavastusi, siis vanema ja uuema omaklassika uustõlgendusi ning väliseesti kirjandusel põhinevate tekstide lavalisi interpretatsioone. Seejärel on püütud selgitada eesti uue draama tähtsamaid autoreid ning suundumusi. Lõpuks on käsitletud sel perioodil lavale jõudnud luule-, estraadi- ja laulukavasid ning improvisatsioonilisel meetodil loodud lavateoseid.

5.1.2. Folkloorsel ainesel põhinevad lavastused

Folkloorsel materjalil põhinevaid lavastusi koguneb sellel perioodil umbes 30, need on ajateljel jagunenud üpris ühtlaselt ega anna suuremat põhjust rääkida mõnest eriti folkloorilembesest perioodist. Mõistetavalt suhestub iga rahvuslik teatrikuultuur eeskätt kohaliku rahvapärимusega ja Eesti teatergi pole siin erandiks. Natuke vähem tegeletakse sugulasrahvaste folklooriga ning hoopis harvad on pöördumised meile eksootilisemate kultuuride rahvaloomingu poole.

Ühe selge alajaotuse folkloorsel ainesel loodud lavateoste rubriigis moodustavad nooremale vaatajale mõeldud nii soolokavadena kui ka suurema trupi poolt ette kantavad muinasjutukavad (seda küll osalt tingliku nimetusena, sest mõni lavastus piirdub vaid üheainsa muinasjutu interpreteerimisega). Ootuspäraselt põhinevad need kavad eesti muinasjuttudel (ligemale pooled üldarvust), muu hulgas on esindatud „kohalik eksootika” – võru-, setu- ja mulgikeelsed muinasjutukavad. Teistpidi „teiskeelne” on Narva venekeelse trupi Ilmarine tänuväärne tegevus: trupp on mitut puhku lavale toonud eesti rahvajutte („Väike Peeter ja Suur Peeter”, „Mine põrgusse!”, „Kuidas loll härga müüs”).

Täiskasvanud vaatajale mõeldud folkloorilavastused kujunevad omaette nišiks uue sajandi algul, mil teatriuurimuses koduneb pärimuslavastuse mõiste. „Pärimusteatriks on hakatud nimetama eesti teatris juba mõned aastad eksisteerinud vormi, kus lavastuse alusmaterjalina kasutatakse põhiliselt rahvaluulest pärit ainet, s.t. eelkõige regilaulu, või lähtub lavastus mingisugusest legendist või isikuloost.” (Oruaas 2008: 141) Suuresti on pärimuslavastuse suund seotud ühe lavastaja, Anne Tümpuga, kelle folkloorihuvi sai alguse Tartu Lasteteatris ning hiljem teostus uutes kooslustes ja uute institutsioonide rüpes. Tümpu valas oma lavastustes teatrivormi näiteks naise elu tähtsündmusi peegeldavaid motiive soome-ugri folklooris („Põdernaine”), vennastekoguduse äratusliikumisega seotud pärimuslikke materjale („Talvistepühal”, „Valge laev ja taevakäijad”), aga ka setu ballaadi („Kalmuneiu”) ja soomlaste eeposest pärit Lemminkäise loo koos setu nõidusluulega („Lemminkäinen”) ning hoopis eksootilise valikuna Põhja-Ameerika krii rahva muinasjutu („Põdra lotendav kasukas”). 2004. aastal sünnib Eestis esimene

pärimusteater – Loomine, kelle põhitegevus koondub suveteatri formaati (näiteks Soontaganal mängitud kohalikke legende elustav „Soolaev”). 2006. aastal sünnib teine (suuresti harrastajatest koosnev) pärimuslikku ainekust kasutav trupp Taarka Pärimusteater, kelle missiooniks on setu kultuuri interpreteerimine tänapäeva teatri vahenditega.

Kõige mastaapsemaks folkloorisel materjalil põhinevaks lavastuseks kujunes Peeter Jalakase ja Von Krahli teatri „Eesti ballaadid”, mis sünteesis eesti rahvaluule, Veljo Tormise kantaat-balleti ning jaapani päritolu *butoh*-tantsu elemendid. Von Krahli teater on pärimuslike motiividega otsapidi seotud mõne teisegi lavastuse kaudu, näiteks „Eesti mängud. Pulm”, mis sünteesis moodsat digimaailma elavas ettekandes esitatud setu regivärsilise rahvalauluga.

Üks osa rahvaloomingust on andnud ainekust ka pelgalt meelelahutuslikku funktsiooni täitvate lavateoste sünniks (rahvajuttudest koosnev muusikaline lavakava „Siis, kui jalgu puhkab hober”). Tinglikumalt kuuluvad siia jaotusse ka mõned pärimuslikku materjali vabamalt ja peamiselt humoorikamas laadis töötlevad-tõlgendavad algupärandid (näiteks Andres Ehini „Kalevipoja lood” ning Jüri Rummu müüti käsitlev „Tagaetav”). Veel meelevaldsemalt võib siia lisada juhtumid, kus lavale on toodud juba meie kaasaegset pärimust, näiteks eesti kultusfilmi „Viimne reliikvia” valmimist parodiavõttes müstifitseeriv Ilmar Raagi „Viimne võttepäev”. Mõne erakordse publikumenu saavutanud lavastuse puhul võib aga juhtuda, et lavastus ise muutub omakorda müüdiks ning hakkab iseseisvalt genereerima uut folkloori – näiteks „Armastus kolme apelsini” vastu, millest pärit tsitaadid liiguvad lavalt inimeste igapäevakeelde.

5.1.3. Vanem omaklassika (eesti kirjandus kuni aastani 1945)

5.1.3.1. Eesti proosaklassika lavatõlgendused

Eesti proosaklassika lavaseaded kuuluvad orgaanilise osana Eesti teatripilti alates 1920ndate lõpust, olles pea alati olnud vaataja teravdatud tähelepanu all, ning oma parimates näidetes on proosa (eriti klassikastaatuse saavutanud teoste) lavaletoomine ergastanud nii režii- ja näitlejamõtet kui ka avardanud rahvusliku identiteedi otsinguid teatrilaval (mõeldagu Eesti teatri arvukatele Tammsaare-dramatiseeringutele). Siinsel perioodil püsib omaklassika mängukavas üsna stabiilselt, sealjuures ei saa rääkida erilistest buumiaegadest, aga ka mitte klassika unustusse vajumisest. Kokku tuleb neid nimetusi 70 ringis. Jaotus teatrite vahel on siiski selgete dominantidega: eesti klassikat toovad lavale pigem suuremad (riigi)teatrid (eesotsas Eesti Draamateatriga), rohkem omamaist klassikat leiame ka Rakvere teatri kavast.

Autorite jaotuses troonib ootuspäraselt esikohal A. H. Tammsaare 27 nime-
tusega. 1932. aastast alanud Tammsaare „Tõe ja õiguse” erinevate osade lavaletoomise traditsioon, millele pani aluse toonases Draamastuudio teatris esietendunud Andres Särevi dramatiseering „Vargamäe” („Tõe ja õiguse” I osa põhjal), jätkub jõudsalt ka vaadeldaval perioodil. Kahekümne ühe aasta jooksul näeb

rambivalgust 17 erinevat „Tõe ja õiguse” lavalist tõlgendust (neist üks muusikal, üks ühekordne aktsioon, üks kaksiklavastus). Valdav osa neist keskendub romaani ühele osale, mõned neist püüavad sünteesida mitut osa, üks lavastus (Mati Undi „Taevane ja maine armastus”, 1995) haarab motiive pentaloogia kõigist köidetest. Kõige enam on lavastajaid inspireerinud I osa (kaheksa lavastust). Lavastajate (kes valdavalt on ise ka dramatiseeringute autoriks) palett on erakordselt esinduslik: Raivo Trass (kolm lavastust), Mati Unt (kolm lavastust), Ago-Endrik Kerge ja Elmo Nüganen (kaks lavastust), Merle Karusoo, Mikk Mikiver, Priit Pedajas, Raivo Adlas, Jaanus Rohumaa, Andres Noormets, Helen Rekkor. Mõnevõrra tinglikult (tegu oli vaid ühekordse esitusega) kuulub siia ka Tiit Palu käe alla valminud Endla teatri hooaja 2004/2005 avalavastus, „Tõe ja õiguse” tekstidel põhinev „Tammsaare tõde” (iga Endla trupi näitleja luges ette talle tähendusrikka lõigu „Tõest ja õigusest”). Tähendusrikas on „Tõe ja õiguse” lavaversioonide esinemise dünaamika, mis on kahekümne ühele aastale jaotunud üpris ühtlaselt. Kuna mitmed neist jäävad repertuaari mitmeks hooajaks, võib üsna kindlalt öelda, et igal hetkel on võimalus vaadata mõnd eesti kirjanduse selle tüviteksti lavatõlgendust.

„Tõe ja õiguse” dramatiseeringute autoriteks on lisaks lavastajatele endile veel Kalle Kurg, Illar Möttus ja Urmas Lennuk (neist viimane hakkab hiljem oma „Tõe ja õiguse” töötlusi ka ise lavale tooma). Vastavalt väljakujunenud traditsioonile ei ole „Tõe ja õiguse” dramatiseeringud mõeldud „korduvkasutamiseks”: iga uus lavastaja teeb (või tellib kelleltki teiselt) täiesti uue dramatiseeringu. Eesti teatris 1930ndatel kanooniliseks kujunenud Andres Särevi Tammsaare (nagu ka Oskar Lutsu jt) proosateoste dramatiseeringutest oli loobutud juba 1950ndate lõpul, kuigi Särevi dramatiseeringute puudusi (sündmuste illustreerimine, proosateksti mehaaniline dialoogiks ümber kirjutamine jne) oli märganud juba kaas- aegne kriitika. (vt Tormis 1978: 284) Sestap on veidi üllatav tõik, et Raivo Trass kasutab oma „Tõe ja õiguse” IV osa lavastuses („Abielu ja õnn”) 1992. aastal Andres Särevi 1934. aasta lavastuse jaoks tehtud dramatiseeringut.

Tammsaare puhul võib nentida, et vähemalt korra käib vaataja eest läbi kogu klassiku loomingu põhiosa (nii proosa kui ka näitekirjandus), sest kõik vähegi tuntumad teosed saavad vähemalt ühe uue lavatõlgenduse. Esietenduvad uued lavaversioonid romaanidest „Elu ja armastus”, „Põrgupõhja uus Vanapagan”, „Kõrboja peremees”, „Ma armastasin sakslast” (telelavastusena) ning jutustused „Kärbes”, „Pikad sammud”, „Noored hinged”, „Vanad ja noored”, „Kaks paari ja üksainus” (viimane sisaldas motiive mitmest Tammsaare novellist).

Tammsaarele järgneb, ilmselt taas ootuspäraselt, teinegi kooliklassik, Oskar Luts, kuid siiski vaid 14 uuslavastusega. Teatrite suuremat Lutsu-huvi põhjendab ositi ka 1987. aastal üsna suurejooneliselt tähistatud Lutsu 100. sünniaastapäev. Mõistagi jätkub Eesti lavadel „Kevade” (ning kogu Lutsu aastaaegade-tsükli) traditsioon. „Kevade” (neli uuslavastust pluss kaudsemalt Lutsu teosest tõukuvad Mati Undi ja Madis Kõivu käsitlused) puhul tuleks eraldi välja tuua traditsioonilisem lähenemisviis (Aare Laanemetsa, Toomas Lõhmuste, Priit Pedajase, Sulev Nõmmiku – viimasel juhul muusikalina – lavastused) ning Lutsu „Kevade”-müüti julgelt uuendavad-dekonstrueerivad tõlgendused, nagu Mati Undi autorilavas-

tused „Täna õhta kell kuus viskame Lutsu” ja „Inimesed saunalaval” või Madis Kõivu Lutsu Paunvere-müüdiga dialoogi astuv ja kindlasti pigem originaalnäidendiks liigituv „Tali”.

Lutsu suurjuubeliaastal pöörduvad armastatud klassiku poole peaaegu kõik teatrid. Samas jätkub teatrite Lutsu-huvi ka järgnevale aastatele: jällegi näevad rambivalgust Eestis pika traditsioonislepiga „Tagahoovis” (kaks lavastust, neist üks Vene Teatri) ja „Nukitsamees” (neli uuslavastust, üks neist muusikalina), samuti valmib mitu lavalist kompositsiooni tema följetonidest ja humoristlikest jutustustest („Õhtu apteekriga”, „Oli kord...”), ent Lutsu puhul ei saa vaadeldaval perioodil siiski rääkida koguloomingu representatiivsusest, näiteks Lutsu uusromantiline proosa puudub siit sootuks (ainsaks erandiks jutustuse „Soo” televersion). Veel kord peab mainima Mati Undi suurt Lutsu-huvi, mis värskendab oluliselt kohalikku Lutsu-kaanonit ja lammutab hoogsalt Lutsu kui rahvaliku külarealisti kuvandit (lisaks eespool mainitud Tootsi-lugude dekonstruktsioonidele toob Unt lavale Lutsu lühinäidendite õhtu pealkirjaga „Raha!”).

Nimetatud klassikutele järgnevad kaheksa uuslavastusega August Gailit ja Friedebert Tuglas (seitse lavastust). Jätkub „Väikese Illimari” dramatiseeringute traditsioon, neist Nukuteatri oma (lav Rein Agur) mõeldud pigem nooremale, Endla teatri oma (lav Tiit Palu) pigem täiskasvanud vaatajale. Uue lavatõlgenduse saab Tuglase novell „Popi ja Huhuu”, Eesti teatriloois tähenduslik teos, kui-võrd Merle Karusoo 1975. aasta diplomilavastus sama novelli alusel mängis olulist rolli Eesti teatri uuenemisprotsessis. Gailiti loomingust on – küllap taas ootuspäraselt – menukaim „Toomas Nipernaadi”, aga samavõrd huvi pakub alles nüüd lavaelu alustav ja ENSV-s mitte trükki jõudnud „Ekke Moor” (esmatrükk 1941, uustrükk Eestis 2007), mille põhjal valmib kolm lavateost, lisaks 10-osaline kuuldemäng. Nagu Lutsu puhul, toob Gailiti 100. sünniaastapäev 1991. aastal endaga kaasa mitu uuslavastust: lisaks romaanidele esietendub paar kompositsiooni tema novellidest („Kas mäletad, mu arm...”, „Niikaua kui sa ei tule, laulan sust...”, viimases lisandusid laulud Henrik Visnapuu tekstidele).

Järgnevad kolm autorit, Eduard Vilde, Peet Vallak ja August Mälg, on esindatud nelja lavastusega. Vilde puhul on tegemist põhiliselt jutustuste lavatõlgendustega, romaanidest jõuab vaatajate ette vaid „Mäeküla piimamees”. Vallaku proosast võetakse teist korda ette Eesti teatriloois (1974. aasta Kaarin Raidi etapilise lavastuse tõttu) tähenduslik „Epp Pillarpardi Punjaba potitehas”, mis kujuneb ka 1990ndatel teatrisündmuseks ning pälvib preemiaid paljudelt välisfestivalidelt. Vallaku väiksemad novellid on hinnatud sobilikuks teleteatrisse, kuhu on jõudnud ka mitu August Mälgu novelli (lavastused „Tuli sinu käes”, „Stella Stellaris”), lavastajaks Ain Prosa, kes on teleteatrisse toonud veel väliseesti autorite (lisaks Mälgule ka Karl Ristikvi ja Asta Willmanni) loomingut.

Muud autorid on esindatud ühe-kahe lavatõlgendusega, kõigi prosaistide täisnimekirj on siiski üpris esinduslik ja ammendab eesti vanema eepika varasalve ilma suuremate kadudeta: Eduard Bornhöhe, Jakob Mändmets, Ernst Peterson-Särgava, Jaan Oks, Juhan Jaik, Ansomardi. Sündmuslik on Vabadussõja-ainelise „esindusteose”, Albert Kivikase „Nimed marmortahvilil” lavalejõudmine aastal 1989 (Ago-Endrik Kerge dramatiseering ja lavastus pealkirjaga „In corpore”).

Kahetsema peaks ilmselt teatrite vähest julgust eesti marginaalsemate prosaistide ja unustuse hõlma vajunud teoste lavakõlblikkuse proovimisel. Omaette üllatavate repertuaarileidudena võiks esile tõsta vahest ainult Mart Raua romaani „Kirves ja kuu” (olnud laval ka 1930ndatel, 1940ndatel) ning Hugo Raudsepa romaani „Viimne eurooplane” (esimest korda teatrilaval). Lasteteatri poole vaadates leiame Irma Truupõllu ammu unustatud „Rohelise päikese maa”, teleteater lisab Betti Alveri „Tuulearmukese” dramatiseeringu.

5.1.3.2. Eesti vanem draamaklassika

Algupärane draamaklassika esineb repertuaaripildis sporaadilisemalt, 1980ndate lõpp kui rahvusliku eneseteadvuse puhang ajendab teatreid taas kooliklassikute poole pöörduma, kuid see huvi ei kesta siiski kaua, sajandi lõpp märgib üsna selget jahtumist eesti vanema näitemängu vastu. Kogu Eesti professionaalse teatri perioodil omadraama esiklassik August Kitzberg on endiselt enim lavastatav autor 17 nimetusega. Lavastuste arvult edestab teisi klassiku tippteoseks arvatud „Libahunt”, mis leiab sel perioodil eriti mitmekülgset interpreteerimist: siin on traditsioonilises vormis (tähtpäeva)lavastus Ingo Normetilt, uudsete tõlgendus-aktsentidega nägemused Mikk Mikiverilt ja filmirežissöör Jüri Sillartilt (Vene Teatris), postmodernistlikus võtmes, originaaltekstist tugevalt võõritatud lava-seaded Peeter Jalakalt (kaks lavastust) ning kõige originaalsema juhtumina draama-näitlejatega tehtud tantsulavastus Oleg Titovilt. Märkimist väärib ka „Kauka jumala” esimene uustõlgendus Eesti teatris (lav Andres Noormets, Endla, 2006) pärast Jaan Toominga legendaarset Vanemuise lavastust 1977. aastal. Mikk Mikiveri etapiline „Tuulte pöörises” Draamateatri lavastusena aastast 1978 elustub (ja jäädvustub) 1986. aastal (sama koosseisuga) uuesti raadioteatri kuulde-mänguna. Kõige radikaalsema ümberkirjutuse osaliseks saab Kitzbergi teise-järguliseks teoseks peetud „Laurits”, mis jõuab lavale Mati Undi ajakohastatud töötlustes pealkirja all „Tuleingel”.

Teisel kohal seisab lavastuste arvult Hugo Raudsepp, kes 1990ndate alguses elab üle tõelise renessansi (12 lavastust) ning pärast seda kaob täiesti pildilt. Raudsepa-buum on selgelt seotud ka tema mõningate tekstide tsensuuripiirangutest vabastamisega, millest erilise saatusega näidend on 1943. aastal, Saksa okupatsiooni ajal lavale jõudnud, kuid peatselt ära keelatud „Vaheliku vapustused”. Lihtsa külakomöödia vormis, kuid selgelt poliitiliselt allegoorilist sõnumit (kahe suurtaluniku maa piiril elav vaene vabadik võitleb iseolemise eest) peitva rahvatüki mängimine oli keelustatud ka kogu Nõukogude perioodil. Raudsepa teistegi ära keelatud teoste („Salongis ja kongis”) uuslavastamise kiiluvees mängitakse läbi lõviosa tema näidendite paremikust („Ameerika Kristus”, „Mikumärdi”, „Demobiliseeritud perekonnaisa”, „Põrunud aru õnnistus”). Teostuse mõttes tõuseb neist esile Mati Undi lavastatud (ka tekstiliselt tänapäevaseid aktsente juurde saanud) „Vedel vorst”, üllatavalt uute, senisest dramaatilisemate jõujoonte avanemist täheldab kriitika ka eelmiste ajastute menukomöödia „Mikumärdi” tudengi-lavastuses (lav Ingo Normet, Vanemuine, 2000). Õige napiks jääb aga Raudsepa

kaasaegsete, 1930ndatel kirjutatud eesti näitekirjanduse esindatus (Adsoni „Iluduskuninganna”, Visnapuu „Meie küla poisid”, Vaiguri „Kraavihallid”).

Eduard Vilde kuuest uuslavastusest väärrib märkimist, et üle pika aja tuuakse vaatajate ette tema „Tabamata ime” ja „Pisuhänna” kõrval varju jäänud „Side”. Esile tõuseb ka Merle Karusoo omapärane kaksiklavastus, kus Vilde „Pisuhännale” järgnes teisel õhtul mängitav „Second-händ”, klassikalise teksti ajakohastatud uusversioon. Oskar Lutsu juubeliaasta toob aegade hämarusest välja ka mõned tema näidendid („Paunvere” ja mõned lühinaljandid), mis toovad oodatud vaheldust Lutsu kooliklassikaks saanud Tootsi-lugude sekka. Kolme lavastusega on väärtustatud ka Lydia Koidula näidendid, mida koheldakse aga pigem traditsiooni kinnistavas laadis, ilma tänapäevaste lavastuslike aktsentideta. Põhimõtteliselt sama – kui harras-pidulikku viidet omakeelse näitekirjanduse algusaegadele – saab öelda ka esimeste eesti näitemängude (Johann Voldemar Jannseni, Mattias Eiseni, Carl Robert Jakobsoni, Jakob Kunderi) uuslavastuste kohta (kõik nimetatud lavastused jäävad 20. sajandi lõppu). Uuesti jõuavad lavale ka mõlemad Tammsaare näidendid, „Juudit” (ühel juhul Rahvuskooper Estonias, kuid sõnalavastusena) ja „Kuningal on külm” (Vene Teatris), mis lubab veel kord kinnitada, et Tammsaare loomingu representatiivsus sel perioodil on ammendav.

5.1.4. Teise maailmasõja järgne (1945–1985) eesti proosa- ja näitekirjandus

Selle perioodi teoste esindatus mängukavas on üpris napp. Proosateoste dramatiseeringute osas väärrib märkimist vaid Jaan Krossi „Keisri hullu” uuslavastus, samuti novelli „Kolmandad mäed” instseneering (pealkirja all „Tulge minu juurde”). Mainimist väärrib ka romaani „Wikmani poisid” alusel valminud 12-osaline teleseriaal. Suur huvi (eriti nooremate) lavastajate seas Mati Undi loomingu vastu realiseerub Undi romaanide „Tühirand” ning „Mõrv hotellis” (pealkirja all „Mis värvi on vabadus”) instseneeringutena, kaudsemalt ka Jaanus Rohumaa / Mari Tuulingu näidendis „Ainus ja igavene elu”, mille teine osa on tugevalt inspireeritud Undi jutustusest „Via regia”. Erilugu on aga Nõukogude Eestis kirjutatud lastekirjanduse klassikaga, sest Eno Raua „Sipsik” ja „Naksitrallid” ning Aino Perviku „Kunksmoor” jõuavad lavale korduvalt ja on seega muutumas ka eesti lavakirjanduse klassikaks.

ENSV perioodi näitekirjanduse pärandist on uuel epohhil arvatud taaslavastamist väärivaks vaid kolm Smuuli näidendit („Kihnu Jõnni” kaks lavastust, „Polkovniku lesk”, „Pingviinide elu”), samuti Paul-Eerik Rummo „Tuhkatriinumängu” kaks tõlgendust (neist üks raadioteatris), Boris Kaburi kunagise ülipopulaarse „Ropsi” (kergete ümberkirjutustega tänasesse päeva) ning Egon Ranneti mitte vähem menuka „Kadunud poja”. Viimane tekst on Mati Undi käe all radikaalselt dekontekstualiseeritud: 1958. aastal kirjutatud, nõukoguliku ajastu ideoloogilisi malle eeskujulikult järginud spioonidraama (tuues äraspidises vormis paratamatult kaasa näidendi valmimisaja hirmuõhkkonna) on muutunud õõvastavaks tragigroteskiks. Mati Undi enda varasematest teatritekstidest leiavad kor-

duvat taaslavastamist paar töötlust („Kolm pörsakest ja hea hunt”, „Charley tädi”). Kirjutamisaja mõttes kuulub siia perioodi ka üks osa Madis Kõivu draamaloomingust, kuid Kõivu dramaturgia dateerimine on problemaatiline põhjusel, et üks osa neist on valminud 1970ndatel või 1980ndatel, ent teatri- ja kirjandusfaktiks saavad nad 1990ndatel, kujundades oluliselt 1990ndate draamapilti. Jaak Rähesoo sõnul oleksid Kõivu näidendid „esile kerkinud igasugusel taustal, ent 1990ndate kontekstis lisas neile kaalu see, et senised draamaautorid olid üldiselt taandumas, nooremad aga alles proovisid tiibu. (vt Rähesoo 2011: 460)

Mõistetavalt tekib vastavate piirangute kadudes nii teatril kui vaatajal loomulik soov tutvuda seni keelatud vilja staatuses püsinud väliseesti teostega: eksiilkirjanike teoste avaldamine ja ka teatris esitamine oli Eestis Nõukogude perioodil (üksikute eranditega) keelatud.

1990ndate algul hõivab omamaine pagulaskirjandus ka teatrite mängukavades – nii dramatiseeringute kui originaalnäidenditena – kindla koha. Eespool oli juttu Gailitist ja Mälgust, ent tugevamat resonantsi saavutab veel Karl Ristikivi „Hingede õõ” lavaseade (Margus Kasterpalu dramatiseering lisas motiive ka Hermann Hesse „Stepihundist”). Oma teatritõlgenduse saavad ka eksiilkirjanike Ain Kalmuse romaanid „Juudas” (teatrilavastuse ja kuuldemänguna) ning „Jumalad lahkuvad maalt”, samuti Valev Uibopuu romaan „Keegi ei kuule meid”. ETVs valmivad telelavastused Karl Ristikivi, August Mälgu ja Asta Willmanni novellide põhjal. Väliseesti näitekirjanikest jõuavad lavale Bernard Kangro („Kohtumised vanas majas”), Ilmar Külveti („Menning”), Helga Nõu („Põgenejad”) jt teosed. Ainulaadse nähtusena tuleks esile tõsta Bernard Kangro näidend „Hunt”, mis jõuab lavale Kauksi Ülle tehtud võrukeelse tõlkena (pealkirja all „Susi”).

Repertuaaripilt kinnitab siiski, et huvi väliseesti kirjanduse vastu oli vaid lühiajaline, tegu oli pigem kohustuslikus korras toimunud rahvuspoliitilise aktsiooniga, sest ühestki pagulaskirjanikust ei kujune teatritele püsiautorit ning juba 1990ndate lõpuks on eksiilkirjanike teosed mängukavades üliharvad külalised.

5.1.5. Eesti nüüdisnäidend ja nüüdisproosa dramatiseeringud

Eesti nüüdisdramaturgia on sel perioodil ehk kõige dünaamilisema arengujoonega lavakirjanduse valdkond, nähtus, mis haardub korraga õige mitmesse teatriväljal toimunud protsessi, olles seotud muutustega nii režii kui näitlejapoeetikas, kaudsemalt ka stsenograafias ja audiovisuaalse keele uuenemises. Loomulikult on uudisnäidendi areng kahekümne ühe aasta jooksul muutnud ka teoreetilist mõisteaparaati, nihutanud mitme seni käibel olnud termini kasutust ja toonud kasutusse uusi mõisteid (näit lavastajadramaturgia, autoriteater, rühmatöö meetod, *verbatim*-tehnika; lähemalt vt Epner, L. 2013: 117–119; Pesti 2012: 123–132), mis taas on üks märke Eesti teatriskeene sünkroonsemast lülitumisest rahvusvahelistesse teatripraktikatesse ja ka teatrimõtte teoreetilisse traditsiooni.

Lisaks esteetilistele paradigmadele vahetub perioodi jooksul pea täielikult autorite ring: aastaid eesti näitekirjanduse imago kujundanud nimed nihkuvad tagaplaanile või kaovad sootuks, kujunevad välja uued liidrid ja liidergrupid.

Kvantitatiivsetelt näitajatelt (nii autorite kui teoste arvestuses) on tegu eesti uue draama viljakaima ajavahemikuga. Ühtekokku debüteerib sel perioodil üle 60 uue autori, kelle tekstide alusel valmib ligi kakssada (192) lavastust – tekste endid on pisut vähem, sest mõned neist on aluseks mitmele lavastusele.

Mõistagi jagunevad eesti uudisdraama lavastused teatrite vahel üpris eba-võrdselt, kuigi suuremate teatrite puhul kujuneb kirjutamata seaduseks, et iga hooaja uuslavastuste nimistu sisaldab vähemalt ühe algupärandi (uudisteos või ka vanema klassika uustõlgendus). Leidub aga teatreid (Eesti Draamateater, VAT), kus algupärandite osakaal repertuaaripildis on domineeriv, ja teatreid (Tallinna Linnateater, Theatrum), kus eesti uudisnäidend on esindatud tagasihoidlikumalt. Märkimisväärse aktsioonina koostas Endla teater oma 2006. aasta repertuaari ainult eesti tekstidest, märkimaks eesti kutselise teatri 100 aasta juubelit. Eraldi peaks rõhutama raadioteatri missioonitundlikku orientatsiooni omadramaturgiale: näiteks aastal 1987 kõlab eetris tervelt 21 uut eesti autori kuuldemängu. Algu-päraste kuuldemängutekstide autoritena esineb vaid sellele žanrile spetsiali-seerunud nimesid, aga korduvalt on raadios lavastatud ka perioodi mängituimate autorite Madis Kõivu („Haug”, „Järv”, „Ketas”, „Ennola”) ja Andrus Kivirähki („Suur lahing Petuulia linna all”, „Püha Graal”) teoseid. Lisaks on raadioteatris ette kantud ka uute eesti näidendite raadioseadeid (Jaan Tätte „Palju õnne argi-päevaks”, Urmas Lennuki „Boob teab”). Oma väikse panuse eesti uuema draama kogupilti on andnud teleteater, seda küll vaid 1990ndate lõpuni, mil hooajal valmis ka paar-kolm algupärase originaalstsenariumi põhjal valminud telelavastust (viimaste näidetena Valentin Kuigi „Kallima naeratus” 1997. aastal ja Andres Puustusmaa „Armatsioonid” 1996. aastal).

Oma profiililt väga eripalgelises **autorkonnas** võime eraldada nn etableerunud dramaturge (Andrus Kivirähk, Madis Kõiv, Jaan Tätte, Mart Kivastik, perioodi lõpul ka Urmas Lennuk ja Urmas Vadi), kes moodustavad 21. sajandi perspek-tiivist vaadeldava perioodi uue eesti draama keskse kaanoni ja figureerivad teatri-väljal samal ajal mitme tekstiga, korjavad auhindu ning pälvivad publiku ja kriitika eriti suure huvi. Mitmed eelmiste kümnendite tuntumad nimed on nüüdki pildil (Rein Saluri, Kulno Süvalep, Jaan Kruusvall, Mati Unt, Vaino Vahing, Paul-Eerik Rummo, Enn Vetemaa, Mihkel Tiks, Ardi Liives), kuid valdavalt nihkunud taga-plaanile (ainsaks erandiks Toomas Kall). Debütantide reas leidub nii end seni proosas tõestanud autorite esimesi katsetusi näitekirjanduse vallas (Jaan Kross, Toomas Raudam, Jüri Ehilvest, Ervin Õunapuu, Tõnu Õnnepalu) kui ka suuremal hulgal uustulnukaid (Mihkel Ulman, Ivar Põllu), kellest kujunevad hiljem produk-tiivsed näitekirjanikud. Tekib samuti nn nišiautoreid, kes valitud laadis jäävad toimetama peamiselt teatrivälja äärealadel (Heidi Sarapuu, Hendrik Lindepuu). Ent esineb ka juhtumeid, kus pärast ühe-kahe huvi äratanud tekstiga esinenud autor hiljem siiski taandub pikemaks ajaks näitekirjandusest (Jaan Undusk, Eva Koff). Iseloomulikuna ajastu vabamale-mängulisemale meelelaadile võib uus eesti draama ilmuda avalikkuse ette ka pseudonüümi all (Andreas W, Hans Nordberg, Jakob Karu, Alice Kiwimae). Lisaks näitekirjaniku staatusele hakkab lavastaja-dramatiseeringute kõrval märkamisi eralduma proosadramatiseeringute autor

(analoogina 1930ndatel tegutsenud Andres Särevile), esimesena kerkib sellena esile Margus Kasterpalu.

Arvukam kui ühelgi eelmisel epohhil on näitekirjandusse suundunud lavastajate rida (Merle Karusoo, Jaanus Rohumaa, Aare Toikka, Toomas Suuman, Andres Noormets, Tiit Palu, Toomas Hussar, Ervin Õnapuu, Peeter Jalakas, Talvo Pabut, Madis Kalmet), kes loovad (või töötlevad teiste autorite) tekste nii omaenese lavastuste kui ka kolleegide tarbeks. Niisugune tendents ennustab osalt ette järgmise perioodi autoriteatri buumi, ent juba uue aastatuhande algulgi täheldavad vaatlejad dramaturgia muutumist võrdluses eelmiste kümnenditega tunduvalt „lavalähedasemaks”. (Sinissaar 2004: 440) „Üha rohkem sugeneb tekste, mis on loodud teatripraktikute poolt ning lahutamatult seotud konkreetse lavastusega. Tekst sünnib konkreetse lavastuse proovides, kujutades endast teatrimängu verbaalset skeletti, mis teinekord pole lõplikul kujul paberil fikseeritudki.” (Epner, L. 2001: 676)

1990ndate alguse üleminekuaja vaieldamatu läbimurdeautor on juba 1982. aastal „Faehlmanniga” (kaasautor Vaino Vahing) dramaturgina debüteerinud Madis Kõiv (vaadeldaval perioodil kokku 14 lavastust). Õieti ongi 1990ndaid Eesti teatris nimetatud „Kõivu kümnendiks”. (vt Pedajas 2000: 13) Füüsikust kirjaniku jõuline esilekerkmine teatripildis on seda tähelepanuväärsem, et tegu pole kindlasti „igameheautoriga”: Kõivu atmosfääritundlik ning samas intellektuaalselt laetud dramaturgia haarab endasse filosoofilisi ja metafüüsilisi tasandeid eruditsiooniga, mis eesti draama kontekstis oli seni kättesaamatu. On üpris ootamatu, et eesti kirjaniku näitemängus toimetavad ja teoretiseerivad ning astuvad sujuva elegant-siga ühest imaginaarsest aegruumist teise 17.–18. sajandi filosoofid Leibniz, Spinoza ja Kant („Kokkusaamine, „Filosoofipäev”). Ent vaimusäravate intellektuaalsete dispuutide kõrval ei ole Kõivu dramaturgias mööda vaadatud ka meelelis-atmosfäärilistest sfääridest, mis tingivad nende tekstide mitmekihilisuse. Oma vaimselt kapatsiteedilt suudaks sel perioodil Kõivuga võistelda vaid Jaan Unduski „Good bye, Vienna!” (ilm 1999, lav 2003), selle tegevus leiab aset 1992. aastal Viinis, kus Eestist pärit noor filosoof kohtub baltisaksa krahvitariga. Kõivu ja Unduski teatritekstid ergastavad ka kirjandus- ja teatriteoreetikute sõnavõtte ning sisendavad usku filosoofilise koega mõttedraama võimalikkusse eesti näitekirjanduses. Väliseesti päritolu kriitik Mardi Valgemäe pealkirjastab oma Kõivu dramaturgiavaatluse (viidates ka Unduskile) „Eesti draama tarkade kivi avastamas?” (Valgemäe 2001: 14–19)

Nagu juba mainitud, on üks osa Kõivu draamaloomingust kirjutatud mitu kümnendit varasemal ajal ning liikunud eesti teatriinimeste käes käsikirjadena, kuid pelutanud võimalikke lavastajaid oma ebakonventsionaalsusega. Erilisel kohal on siin 1978. aastal Loomingus Jaanus Andreus Noorembi pseudonüümi all (1998. aasta trükiväljaandes on pseudonüüm avatud ning autoritena ära toodud Madis Kõiv ja Hando Runnel) ilmunud „Küüni täitmine”, mille eesti teatripraktikud vaikimisi hindasid lavastamatuks, kuid mis 1999. aastal ometi jõuab edukalt lavale (Endla, lav Tõnu Lensment). Mitmel pool kriitikas leitakse, et Kõivu näidendite lavalejõudmine sunnib Eesti teatrit revideerima mitmeid stagneerunud mõtteviise ja hoiakuid ning lisab sellele hädavajalikkude intellektuaalset

haardeulatust. Nii kirjutab Valle-Sten Maiste: „Mulle tundub, et Kõivu dramaturgia edasise lavastamise juures saab võtmeküsimuseks see, kas tahetakse oma sissejuurdunud mõtlemisharjumuste ja mudelite osas vaevarikast õõnestustööd ette võtta ja selle jaoks lavalisi vorme otsida.” (Maiste 1999: 72)

Muidugi pole vähetähtis ka asjaolu, et Kõivu dramaturgiale leidis kongeniaalne lavastaja – Priit Pedajas („Kokkusaamine”, „Filosoofipäev”, „Tagasitulek isa juurde” jt, kokku seitse lavastust), kellega tihedas koostöös valmivad ja jõuavad publiku ette mitmed Kõivu järgnevad näidendid. Ent Kõivu komplitseeritud dramaturgiaga proovivad 1990ndate algupoolel kätt mitmed teisedki lavastajad (Ingo Normet, Mikk Mikiver, Ain Mäeots, Raivo Adlas, Jüri Lumiste jt), nullindate algul lavastajate Kõivu-huvi vaibub veidi, kuid kümnendi lõpul ilmub jälle ridamisi uusi Kõivu lavastusi.

Perioodi lavastatuim autor (17 lavastust) on siiski Andrus Kivirähk (debüüt-näidend „Vanamehed seitsmendalt” 1992. aastal), üsna kiirelt preemiate ning publiku- ja tiraažirekorditeni jõudnud menuautor. Eriline fenomen mitte ainult Kivirähki, vaid kogu Eesti teatri ajaloos on 2002. aastast raugematu menuga täis-saalidele mängitav „Eesti matus”, kuid väarika mängukordade arvuni jõuavad mitmed tema teisedki näidendid („Helesinine vagun”, „Aabitsa kukk”). Lisaks näitekirjandusele jõuavad dramatiseeringutena lavale ka Kivirähki proosateosed (romaan „Rehepapp” ning lasteproosa).

Menuautorile ootuspäraselt jätkab Kivirähk osalt eesti rahvalik-lopsaka karakterkomöödia traditsiooni (Hugo Raudsepp jt), kuid uuendab kaanonit oluliselt kohati üle võlli lõõva absurdlik-sürrealse tasandi lisamisega, millega peaaegu alati liitub varjamatu intertekstuaalsus. Kivirähk suhtleb oma draamaloomingus ilma erilise pieteeditundeta eesti tüvitekstide ja rahvuskangelaste ning muude kultuurimärkidega, tuues vaataja ette uusi ja uusi võimalusi äraspidiseks äratundmistasandiks, nii et moodustuv eestlase koondportree on üpris kaugel meeliülendavast uhkustundest. „Peegel, mille Kivirähk rahvuse ette asetab, on karm, kuid õiglane ja alati ahhaa-elamust pakkuv. See annab võimaluse vabastavaks naeruks, kuid võib sundida ka peeglit söimama,” kirjutab kirjandusuuri ja Piret Noorhani. (Noorhani 2004: 64)

Teatrite järjest julgemat orientatsiooni 1990ndate teisel poolel uuele oma-draamale ajendab kindlasti ka tõik, et uued autorid suhestuvad aktiivselt eesti teatritavaataja minapildiga, loovad võimalusi identifitseerumiseks, resoneeruvad tundlikult ka ühiskondlikul tasandil ja – mis ehk kõige olulisem – suudavad jututada inimlikke lugusid, lisades siia huumorit, sentimentit ja usku põliste väärtuste jäävusse. Tuleb ette, et uus eesti näidend jõuab pea samal ajal lavale kahes teatris korraga (Jaan Tätte „Ristumine peateega”, Mart Kivastiku „Õnne, Leena!”).

Vastukaaluks Kõivu paratamatult elitaarsele mõttedraamale ja Kivirähki mõõdukalt skeptilisele karikakerimisele pälvib uue sajandi algul vaataja poolehoidu seni end näitlejana teostanud Jaan Tätte (12 lavastust) draamalooming („Ristumine peateega”, „Sild”, „Palju õnne argipäevaks”), mille järjest kerkivat (ka rahvusvahelist) populaarsust seletab kriitika nimelt tasakaaluihalusega, arvates, „et pendli liikumise seaduse järgi peabki tulema pärast jahedat, filosoofilist, keerulisemat kümnendit midagi lihtsamat ja soojemat. Ehk ka tundelisemat.

Tähenduste ja seaduspärasuste otsimise järel midagi mõistusevastast ja muinasjutulist". (Vellerand 2001: 29) Teisalt eraldub Tätte (kui dramaturgi, aga ka muusiku) retseptsioonis ka opositsioonilis-irooniline vastastiib, kelle jaoks selline käsitus on liiga lihtsakoeline ja eluvõõras. Kriitik Margit Tõnson (kes toob ka käibe leidsõna „tättend“) määratleb Tätte laadi kui „lihtsustavat, *paulocoelho*’likku muinasjutuvestmist jumalapositsioonilt“. (Tõnson 2006) Tätte dramaturgia vormiliseks iseloomustamiseks pruugitakse sageli terminit *well-made-play*, sest tema (üldjuhul) traditsioonilise ülesehitusega näidendid hakkavad järjest enam vastanduma eesti uudisdraama kesksele trendile, milles „kindel karkass koos draamamomendi konfliktiga ja dialoogiga loovutab koha uutele tehnikatele. Mõnikord on suur tähtsus visuaalsel kujundlikkusel ja teatraalsetel vormimängudel, teinekord on tekst lünklik ja hõre, lahtimängimise ootel“. (Epner, L. 2001: 30)

Hea lavanärv, värvikate karakterite ja nn maalähedase elufilosoofiaga võidavad vaatajate südamed ka Mart Kivastik („Õnne, Leena“, „Peeter ja Tõnu“, kokku kaheksa lavastust) ning Urmas Lennuk („Rongid siin enam ei...“, „Boob teab“, kokku seitse lavastust). Ajast aega igiginigal komöödiapõllul tegutsevad silmapaistvamalt pika satiirikukogemusega Toomas Kall („Lihtne ja ilus“, „Päikesekontsert“, kokku kaheksa lavastust) ning uustulnuk Mihkel Ulman („Imede torn“, „Agnes“, kokku seitse lavastust), tagasihoidlikumalt Vladislav Koržets („Tühivaim“, „Tähesära“, kokku kolm lavastust).

Eesti uudisdraama vallas tegutseb aga ka autor, kelle tegevus ei taha kuidagi mahtuda traditsioonilistesse jaotusskeemidesse – Mati Unt. Kui lugeda kokku lavastusi, milles Mati Unt esineb teksti kirjutajana, on tegu üldarvestuses kõige mängitavamaga autoriga üldse (20 lavastust), ent valdavat osa neist ei saa siiski arvata originaaldramaturgia valda. Samuti ei saa Undi teatritekste pidada mõne teise autori teose dramatiseeringuks või (ajakohastatud) töötluseks, tegu on pigem alusteksti ülimalt isikupärase ümberkirjutusega, sageli on sellesse lisatud uusi, täiesti ootamatuid tekstifragmente, muudetud kõneldavat dialoogi, tõstetud tekstiosid ühest tekstitüübist teise (näiteks kirjutatud värss ümber sidumata kõneks vmt). Mõistagi leidub teoseid, kus Undi panus on tagasihoidlikum, piirdudes vaid etteantud materjalist valiku tegemise ja kokkukirjutamisega. Aga leidub ka nimetusi, kus tsitaatide ja Undi omateksti komponeeritud kogum on algteksti mentaalsusest sedavõrd kaugenenud, et peaks rääkima pigem Undi originaalnäidendist („Kärbeste saar“, „Stiil ehk Mis on maailma nimi?“). Eelnevat arvestades käsitleksin Unti eesti draamakirjanduse kontekstis nn erijuhtumina (väliskirjanduse töötluste puhul on mõnel juhul problemaatiline ka kuulumine eesti draamakirjandusse).

Uudisdraama žanriline palett on meeldivalt mitmekülgne: eesti uudisdraamaga saab täita pea kõik nišid kujutlusliku teatri repertuaarikaardil, tänu Kivirähkile, Tättele ja Ulmanile juba mõnda aega isegi komöödia oma (vt Paaver, Põllu: 2005: 24.) Arvestades, et eesti dramaturgid hakkavad tegema siirdeid ka muusikateatrisse (Timo Steineri ooper „Kosjas“ Andrus Kivirähki libretole, muusikalid „Kaotajad“ ja „Georg“ vastavalt Jaan Tätte ja Urmas Vadi libretodele). Samuti on üldpilt meeldivalt variatiivne (žanri-)vormilistelt parameetritelt (esindatud on monodraama, kammerlik psühholoogiline draama, panoraamne miljöönäidend, filosoofiline mõttedraama, dokumentaalnäidend, avatud struktuuriga postdramaatiliste

sugemetega teatritekst, muusikaline eluloonäidend, estraadinäidend, laste-, noorte- ja nukunäidendid jne).

Uuema näitekirjanduse ainesesse süvenemisel märkame, et iga rahvusteatri kese, oma ajaloo peegeldamine, kulgeb hajusalt, ent moodustab siiski Eesti teatri ühe selgelt jälgitava traditsiooni. Mõistetavalt ootas 1980ndate lõpus lavalist interpreteerimist 1940ndate Eesti genotsiiditraagika (Jaan Kruusvalli „Vaikuse vallamaja”, Rein Saluri „Minek”, Raimond Kaugveri „Saturnuse lapsed”). Üks vaieldamatuid huvipunkte tundub olevat ka Eesti omariikluse idee sünd ja arenemine (Toomas Suumani „Meil aiaäärne tänavas”, Kaarel Kilveti / Juhan Saare „Tartu rahu”), teine huvikese koondub Eesti ja eesti inimese ohutundest kantud seisundile teise maailmasõja eelses ja järgses ajas (Kõivu „Omavahelisi jutuajamisi tädi Elliga”, Krossi „Vend Enrico ja tema piiskop”). Selge tendentsina joonistub välja, et ajadistantsi kasvades muutuvad lavalised käsitlused mitmetest traagilistest ajaloosündmustest ja epohhidest oma tundelaadilt mahedamaks ja leebemaks. Näiteks ENSV-s loodud esimeste kolhooside peegeldustes hakkab vastukaaluks Kruusvalli „Vaikuse vallamaja” dramatismile õige pea ilmnema tunduvalt mahedam karikatuur (Kaarel Kilveti, Juhan Saare, Bernard Viidingu „Kuning Herman Esimene”), tõsimeelse paatose vahetab välja eneseirooniline, aga ka unenäoline käsitluslaad. „Rõhk lasub pigem mäletamise valul, (inimliku/rahvusliku) mälu fragmentaarsusel, valikulisusel ning suhtelisusel. /---/ üheksakümnendatel langeb meie ühisminevikulistele painetele pigem tragikoomilist valgust.” (Kruuspere 2000: 902)

Kaugema ajaloo käsitlemisel tundub dramaturge inspireerivat eeskätt marginaalne, kuid erilise ja müstilise oreooliga ümbritsetud ajalooline persoon ja tema ajastu (Kauksi Ülle ja Sven Kivisildniku „Pühak”, Kauksi Ülle „Taarka”, Jaan Krossi „Doktor Karelli viimane öö”). Harvemini süüvitakse nn eelajaloolisse müütilisse aega (Arvo Valtoni „Vägede valitsejad”). Üksikutel juhtudel liigub eesti uudisnäidend ka Eestist eemale, näiteks süüvides mõne suurvaimu elukäiku: Madis Kalmeti näidendi „Unenägude sinine torn” huvikeskmes on rootsi draamaklassiku August Strindbergi elu ja looming, Mart Kivastiku „Savonarola tuleriida” keskne tegelane on 15. sajandi Itaalia müütiline rahvajutlustaja Savonarola, Kati Murutari „Marlene” tugineb müütilise ekraanidiiva Marlene Dietrichi eluloo motiividele. Veel harvematel juhtudel annab eesti draama oma panuse antiikmütide (Talvo Pabuti „Sisyphos”, „Oidipuse kompleks”) või hilisemate Euroopa kultuurimütide uustõlgenduste ritta (Mati Undi „Graal”).

Uuem kohalik kultuurilooline aines muutub näitekirjanike meelisvaldkonnaks 1980ndate lõpu uusärkamisaegses elevuses, kui muutuvad kättesaadavaks pikka aega suletuks jäänud arhiivimaterjalid ja muud allikad. Esindusliku nimekirja saaks kokku panna eesti kirjanike biograafiatel põhinevatest näidenditest. Kõige jõudsamalt tegutseb selles valdkonnas hoopiski üks mitteprofessionaalne ühendus, Tartu tudengiteater Valhalla. Ent väikest lisa pakuvad ka kutselised kooslused: Hendrik Lindepuu valab autentseid allikaid kasutades näidendivormi Juhan Liivi („Kas teda hoida saab...?”), Henrik Visnapuu („Süda kaheks”) ning Hella Wuolijoki („Tol kevadel Tartus”) looming- ja eluseigad. Teine rühm kirjanike eluloonäidendeid vaatleb oma suurvaime avaramalt, ajalooline tõde kombineerub

siin julgemalt kirjanikunägemuse veenvusega (Nikolai Baturini „Kuldrannake” kui Ado Reinvaldi, Kulno Süvalepa „Emajõe ööbik” ja Urmas Lennuki „Koidula” kui Lydia Koidula ning Toomas Suumani „Liivad” kui Jakob ja Juhan Liivi elukäikude jäädvustajad). Lisaks kirjanikele on dramaturge huvitanud veel eesti kunstnike (kõige meeldejäävamalt Mart Kivastiku triloogias „Põrgu wärk”, „Külmetava kunstniku portree”, „Kits viiuli ja õngega”) ning teatripraktikute saatuselood (Andrus Kivirähki „Adolf Rühka lühikene elu”, Jaanus Rohumaa / Mari Tuulingu „Ainus ja igavene elu”, Vaino Vahingu / Katri Kaasik-Aaslavi „Teatriromanss”, Ilmar Külveti „Menning”). Eesti uuema draama eluloolist ainekst analüüsinud Ene Paaver on kirjutanud: „Loojaid tajutakse kui pürgimise ja eneseteostuse sõnumitoojaid, nende elulugude kaudu jutustatakse nii tegelikku kui ka ideaalset Eesti lugu, luuakse kultuuri sidusust ja järjepidevust”. (Paaver 2014: 71)

Üksikutel juhtudel on publiku ette jõudnud ka lavastusi, kus dramaturgiliseks materjaliks on olnud autentset kultuuriloolist tekstid, mida on töödeldud minimaalselt või siis üldse mitte: Raivo Adlase „Usutluste tunnid Rüütli tänavas” koondab huvipakkuvaid materjale esimese iseseisvusaaja Pärnu kultuurielust, Tiia Kriisa „Mälestused. Unenäod. Mõtted” tutvustab vähetuntud kunstniku Karin Lutsu biograafiat, Ingo Normeti „Tuglase elu” aluseks on Elo Tuglase päevikud, Katrin Saukase „Under” toetub Marie Underiga seotud käsikirjalistele materjalidele. Uuel sajandil on kultuuriloolise ainekse vaatlemine teatrilaval jätkunud põhiliselt kahes suunas. Heidi Sarapuu ja tema juhitud teater Varius on elus hoidnud autentsetel materjalidel (mälestused, dokumendid, intervjuud, kirjad, päevikumärkmed vmt) põhinevate, peamiselt hariduslikku ning kultuurimälu populariseerivate lavastuste („Sinine puri”, „Tänu tulemast!”, „Tervist, härra Vilde”) traditsiooni. Teise suunana esildub aga järjest enam kultuuriloolist ainekst, konkreetseid isiku- ja kohanimesid kasutav, ent seda ülima vabadusega tõlgendav, mitmeid uusaegseid tähenduskihte lisav ja intertekstuaalsete seostega opereeriv ajaloolise fantaasianäidendi vorm (Urmas Vadi „Elvis oli kapis”, Kivirähki „Teatriparadiis”).

Ajaloolist ainekst tasakaalustavad **kaasaja** kajastused, publiku poolt alati palavalt oodatud identifitseerimisvõimalust pakkuv suund. Näidendid, mille tegevus toimub äratuntavalt tänapäeva Eestis ja mille teemadeks on äri, raha, kohanemine uute elukorralduslike reeglitega ja võõrandunud peresuhted, leiavad küll tänapäeva vaataja, ent kriitikute vastukajades väljendub ootus mitmeplaanisema elukäsitluse järele. Uue sajandi algus ongi pakkunud ses osas variatiivsemat pilti, kus lisaks sotsiaalkriitilisele olustikudraamale (Mihkel Ulmani „Kajakamägi”, Rünno Saaremäe „Jaanituli”, Mihkel Tiksi „Muulane ja kohtlane”) on oma koht argipoeetilisel elupildistusel (Lennuki „Rongid siin enam ei...”) või ajatunnetpoeetilisel atmosfäärilisel (Kivastiku „Peeter ja Tõnu”, „Teener”, Tõte „Kaev” ja „Meeletu”). Uute teemadena eesti dramaturgias lisanduvad näiteks spordi- ja dopinguteema (Vetemaa „Tuul Olümposele tuhka tõi...”), teaduslike avastuste tungimine inimese privaatsfääri (Jaanus Rohumaa, Triin Sinissaare „Genoom”), üsna mitmes teoses on keskseks teemaks ka meedia jõuline tungimine igapäevaelu (Jakob Karu „Asjade seis”). Leidub veel nn päeva-

poliitilist dramaturgiat, milles olustikupsühholoogilises stiilis antud inimsuhete foonil eraldub äratuntavalt mõni ühiskondlikult oluline teema (1980ndate lõpu fosforiidisõjas aktiivselt kaasa rääkiv Kalju Saaberi „Koduvõõrad”) või kogu rahvast konsolideerinud sündmus (parvlaeva Estonia hukk Enn Vetemaa „Laevalkellas”). Otse tänase päevaga tegelevad samuti mõned koomilise dominandiga uudisnäidendid (Vladislav Koržetsi „Idakonn” ja „HEA ehk Hirmus Eesti Asi”), millega haakub osalt ka Toomas Kalli eelmainitud estraadidramaturgia. 1986. aastal leiame koguni kolme Eesti teatri repertuaarist Valter Udami näidendi „Vastutus”, mis toonaste ajalehtede juhtkirjade stiilis püüab peegeldada uutmisraskustes Eesti tegelikkust.

Tänuväärselt publikut leiab alati oodatud ja samuti tänase päevaga erksalt suhestuv noortedramaturgia (Janno Põldma „Teekord punktist A punkti B”, Mart Aasa „Kõik on noored”, Lennuki „Ellumõistetud”, Ashilevi „Nagu poisid vihma käes”). Rõõmustavat liikumist ja elevust uute autorite ja värskete teemakäsitluste toel võib täheldada ka omamaises lastedramaturgias (Andres Noormetsa „Lumejänessed”, Urmas Vadi „Varasta veel võõraid karusid”, Janno Põldma „Sõber kurk”).

Produktiivne ja vaatajaga aktiivselt resoneeruv on **dokumentaalteatri** suund, mille keskne esindaja on jätkuvalt Merle Karusoo. „Tavaliste eesti inimeste” või hoopis riskirühmi (rahvusvähemused, puudega inimesed, mõrvarid) esindavate inimeste eluloolised intervjuud, päevikud, kirjad ja koolikirjandid vormuvad lavateosteks („Aruanne”, „Haigete laste vanemad”, „Kured läinud, kurjad ilmad”, „Laste riskiretk”, „Küüdipoisid”, „Küpsuskirjand”, „HIV”, „Eestisse sündinud”, „Save Our Souls”), mis avasid vaatajais emotsionaalseid valulaekaid, kutsusid üles leidma ühisosa, harvemini ka vastu vaidlema. Eraldi mainimist vääriks Karusoo lavastustest Venemaal teatrihariduse saanud ja Eestis Vene Teatris tööd alustanud noorte autentsetest eneserefleksioonidest koosnev „Täna me ei mängi” (2006) – kasvõi põhjusel, et eesti nüüdisdraama esindatus Eesti venekeelses teatris on ülinapp: Vene Teatris on aastail 1986–1987 lavastatud vaid kaks näidendit (Koržetsi „Näärila ja Nārula”, Vetemaa „Nukumäng”), millele alles 1999. aastal lisandub Tätte „Ristumine peateega” ja mõned aastad hiljem sama autori „Palju õnne argipäevaks!”.

Veel ühe omaette suundumusena eristub äratuntavalt Eestis toimuv, kuid sotsiaalsest konkreetsusest puhastatud tinglik seisundidraama, mille eredaim esindaja on kindlasti Jaan Kruusvall („Hullumeelne professor”, „Kustutage kuuvalgus”, „Mälestused. Ainult ei tea millest”), mõneti ka Paul-Eerik Rummo („Valguse põik”). Siit edasi liikudes jõuame juba stiilipuhtama absurdidraamani, mida 1990ndatel publikus üksjagu segadust külvates viljelesid Ervin Õunapuu („Tule minuga lendama”) ja Toomas Hussar („Ilma sisulise mõtteta riiklik püha”), kes mõned teosed kirjutasid ka kahasse („Immelmanni sõlm”). Põhimõtteliselt uut laadi esteetikat, tehnoloogia arengust mõjutatud teadvuse kunstilist reflekteerimist esindavad lühemat aega tegutsenud Tartu Teatrilabori egiidi all etenudunud algupärandid, Jaak Tombergi ja Andreas W kaasautorlusel valminud „Uus Elysium. Une luup” (2001) ning „Aurora temporalis” (2002).

Nullindate eesti uue draama kaanoni moodustanud nooremate autorite (Kivirähk, Tätte, Kivastik, Lennuk jt) käekirja üldistada püüdes on Jaak Rähesoo

määratlenud eelmainitud rida autoritena, kes on „valdavalt harrastanud vabu ja parasjagu hooletuid kujutlusmänge, kus segunevad argiolme ja fantastika, intriig on vahel küll sündmusterohke, aga tugevama pingestuseta ning tegelastest eelistatakse mitmesuguseid veidrikke ja marginaale. Suhted ümbritseva maailmaga jäävad lõdvaks, kuid uuskapitalistlik sekeldamine ja ahnus kohtavad siiski üksmeelset vaenu, mida samas mahendab följetonistlik kergus”. (Rähesoo 2011: 508)

Eesti uudisdramaturgia piirimaile jäävad eesti autorite töötused ehk ümberkirjutused (*rewriting*) varem kirjutatud tekstidest, neid hakkab teatripilti lisanduma järjest jõudsamalt. Eriti produktiivne on ses osas Mati Unt. Lisaks eelmainitud Lutsu värsketele tõlgendustele töötleb Unt lava jaoks ka Henrik Ibseni („Norbert”) või William Shakespeare’i („Hot”) krestomaatilisi tekste (Ibseni „Nora”, Shakespeare’i „Othello”), aga ka August Kitzbergi mitte eriti õnneliku lavasaatusega näidendi „Laurits” („Tuleingel”). Vladislav Koržets kirjutab tänapäeva ümber Bertolt Brechti „Kolmekrossiooperi” („Kolmekrooniooper”). Samuti valmivad mõned ajakohastatud versioonid eesti draamaklassikast, näiteks Priit Aimla „Micumaerdi” või Merle Karusoo „Second-händ”, mille aluseks vastavalt Hugo Raudsepa „Mikumärdi” ja Eduard Vilde „Pisuhänd”.

Eesti uuema proosa (alates 1980ndate teisel poolel ilmunud teoste) dramatiseeringute arv on enam kui kaksin ja eirab eelmiste kümnendite traditsioone, mille kohaselt mõnigi laiemat tähelepanu ärritanud uuem proosateos – olgu tegu siis juba Lutsu, Vilde või Tammsaare, uuemal ajal ka Jaan Krossi või Mats Traadi uudisromaaniga – leiab tee lavalaudadele (erandiks Jaan Krossi „Vastutuulelaeva” lavalejõudmine suvelavastusena). Lavastuste koguhulgalt edestab teisi lavale toodud proosateoseid Andrus Kivirähki „Rehepapp” (neli lavastust). Sama autori „kontosse” lisandub mitu lasteraamatu lavatõlgendust, mis viib Kivirähki kuue dramatiseeringuga selle alajaotuse tippu. Ülejäänud vähesed teosed, mis dramatiseeringutena lavale jõuavad, pärinevad pigem kirjanduspildi marginaaliast ega tõuse esile ka teatripildis (Ave Alavainu „Haiguste ravi kontrollitud”, Henn Mikelsaare „Käiski Nuustakul ära”).

Institutsionaalsel tasandil aktiveeris eesti uudisnäidendi arengut kindlasti Eesti Näitemänguagentuuri loomine 1994. aastal (alates 2007. aastast Eesti Teatri Agentuur), mille funktsioonide seas on dramaturgide loomingu õiguslik regulatsioon, uute tekstide koondamine, tõlkimine ja populariseerimine, autorite koolitusüritused, aga ka näiteks näidendivõistlused. Viimaseid korraldatakse üle aasta alates 1995. aastast ja nende rohkearvulisse autorkonda (igal võistlusel osaleb enam kui poolsada kuni sadakond uut teksti, täpsemalt vt Eesti näidendivõistlused 2014: 137–139) tulnud debütantidest mitmed on jäänud dramaturgia vallas tegutsema aastateks (Jaan Tätte, Urmas Lennuk, Mihkel Ulman). Mõistagi on valdav osa auhinnatud tekstide jõudnud varem või hiljem ka lavalaudadele. (2004. aasta kevadeks oli lavastatud 19 võiduteksti, vt Läänesaar 2005: 95) Märkimist väärib veel Eesti Draamateatris 2004. aastal käivitatud ja senini funktsioneeriv „Esimese lugemise” sari, mis pani Eestis aluse mujal maailmas üsnagi levinud näidendite nn lugemisteatri (*rehearsal reading*) traditsioonile.

5.1.6. Improvisatsioonilised lavastused, luule-, laulu- ja estraadikavad, tekstikollaažid, kirjandus- ja keeleteaduslikel tekstidel põhinevad lavastused

Käsitlemist ootavad veel mõned algupärastel tekstidel põhinevad lavateosed, mille alusmaterjaliks pole ei folkloor, näidend ega proosateos, aga ka mitte dokumentaalne tekstikogum. Siinkohal võiks teha neljase alajaotuse: 1) improvisatsioonilised rühmatööd; 2) luule-, laulu- ja estraadikavad; 3) mitmesugused tekstimontaažid; 4) mitteilukirjanduslikel tekstidel põhinevad lavastused. Ühtekokku koguneb sellise profiiliga lavastusi 70 ringis, mis laotuvad üpris ühtlaselt kogu vaadeldava perioodi peale: algul kaks kuni neli lavastust aastas, hiljem, seoses uuslavastuste hulga suurenemisega kasvab see arv kuue-seitsmeni. Peab tunnistama, et mingi hulk lavastusi on siia arvatud tingimisi, sest nii mõnedki kasutavad võrdväärselt mitmesse kirjanduse liiki ja žanrisse kuuluvaid tekste. Eraldi võiks välja tuua Variuse teatri kirjandus- ja kultuuriloolised lavastused: kui luulekavade ja originaaldramaturgial baseeruvate lavastustega on asi selge, siis nii mõnedki selle teatri lavastused kasutavad pea samas mahus nii luulet, dokumentaaltekste (näiteks kirju) kui ka hiljem loodud originaalset dialoogi.

Ühiste **improvisatsioonide** käigus tuletatud tekstiloomed (kokku paarkümmend nimetust), kaudsemalt ka improvisatsiooniline meetod lavastust struktureeriva printsiibina (st mitte ainult tekst, vaid kogu lavastus on valminud rühmatööna), tuleb meie teatripilti 1990ndate alguses seoses uute väiketeatrite (esmajoones VAT, aga ka mõnevõrra hiljem formeerunud Tartu Lasteteater ja Salong-teater ning lasteteater Trumm) tekkimisega. Osalt on see mõistagi seotud tsensuuri kadumisega, sest teksti eeltsensuuri nõue ei sobi kuigivõrd improvisatsioonilise teatrimängu reeglitega. Võib aimata, et improvisatsioonist saab siin rääkida pigem kui töömeetodist, mitte klassikalise improteatri kontekstis, kus trupp asub publiku ees improviseerima ilma igasuguse eelneva kokkuleppeta. Näiteks VAT-teatri improvisatsioonilise komöödia „Külalood” (1990) kavalehe infos on fikseeritud žanr, pealkiri, juhendajad (Aare Toikka, Dajan Ahmet), laulutekstide autor (Aare Toikka) ja muusika autor (Riho Västrik). Küll võib aga eeldada, et teatud lõigud lavastuses olid reserveeritud ka vabaks näitlejaimprovisatsiooniks. Üks osa VAT-i algusaegade improvisatsioonilistest lavastustest oli ilma verbaalse tekstita ning põhines üksnes tegevuslikul improvisatsioonil. Mõnel juhul on improvisatsiooni käivitajaks üks märksõna, teema või objekt („Köielugu”), mõnel juhul aga üldtuntud kultuurimüüt („Tumm Hamlet”). Improvisatsioonilise rühmatöö vormis valmivad ka mõned teatrikoolide tudengilavastused („P3 ehk Põlvkond peo peal”). Vähem leiame impro- ja rühmatöö meetodi kasutamist suurematest teatritest, suureks erandiks on Carlo Gozzi näidendikavandil põhinev „Armastus kolme apelsini vastu”. Kaudsemal viisil kasutab improvisatsioonimeetodit Jaanus Rohumaa oma mitmes „Impro” sarjas valminud lavastuses (kuigi nende lõplik tekst esietenduseks siiski fikseeritakse), rühmatöö printsiibil valmib Ugala noorte näitlejate ühislavastus „Koturnijad”. Improvisatsiooni ja rühmatööd hakkab ühe töömeetodina kasutama ka 2005. aastal loodud teater NO99. Võib arvata, et suuresti on improviseeritud samuti mitmete laulu- ja estraadikavade tekstiline osa.

Jooksvast kriitikast võib siiski välja lugeda, et trupi ühiselt improviseeritud tekstiloomemeetod on siiski sagedasem, kui võiks välja lugeda kavalehel leiduvast teabest. Näiteks Vanemuise teatri lavastuse „Second-händ” (1994) autorluse on teater määratlenud kui „Merle Karusoo modifikatsioon Eduard Vilde „Pisuhännast”, Jaak Alliku arvustusest aga selgub, et teksti loomisel osales siiski kogu trupp: „Klassiku tekst osutub vaimukamaks ja lühemaks, olukorrad ja karakterid täpsemalt väljajoonistuvaiks kui proovide käigus kambakesi loodud oma loomingul.” (Allik 1995)

Luule-, laulu- ja estraadikavade populaarsus ja sagedus pole võrreldav vastava žanri hiilgeaegadega (koguarv paarikümne ringis). 1960ndate lõpul alustanud luuleteatri (mida 1970ndatel hakkasid täiendama näitlejate laulukavad) kõrgajaks võib pidada 1980ndate algust. (vt Epner, L. 2015: 186) Vaadeldaval perioodil on laulu ja luulet liitvate soolokavadega esinenud Priit Pedajas („Öölaulud”), Anne Maasik („Minekulaulud”) ning tandemina ka Juhan Viiding – Tõnis Rätsep („Öötöö”). Sünnib mitu nooremate meesnäitlejate koostatud ja ette kantud laulukava: Ugalas pannakse kokku programm omaaegsetest sõdurilauludest („Sõdurilaulud, vol. 1”), Noorsooteatri laulvad näitlejad koguvad ühte teatriõhtusse laulud oma meelisluletajate tekstide põhjal („Ei juhtu mitte midagi”), nende kolleegid Vanemuisest avastavad endi jaoks teeneka teatrimeehe Kulno Süvalepa laululoomingu („Kaunimad aastad Su elus”), Endla teater populariseerib väliseesti kuplemeistri Olaf Kopvillemi rahvalikke laule („Toronto-Vilsandi. Nõudmiseni.”), Rakvere teater koondab teatrilaulu ja -meenutusi salongiõhtu formaadis („Reedel ja alati”), kontsertlavastuse Eestis eri aegadel loodud teatrimuusikast toob välja ka Tallinna Linnateater, kuid pisut mastaapsemas vormis („Eesti teatri laulud”). Huvitav piirijuhtum selles jaotuses on Tiit Palu lavastatud „Raimund”: formaaltunnustelt justkui samuti laulukava või kontsertetendus (kuivõrd dramaturgilise teksti moodustab kümme Raimond Valgre laulu), ent lavastuse nihestatud esteetika ning ootamatu kontekst (lavale loodud mängusituatsioon) irdub otsustavalt laulukava üksikutest numbritest koosnevast ülesehitusest.

Sel perioodil esietendunud **luulekavade** (pea kõik neist on valminud eesti luule põhjal) üksikuid luuletekste siduvaks printsipiiks võib olla ühe autori (näiteks „Mandragora” Doris Kareva, „Eluküsimus” Juhan Viidingu, „Õhtu õvven vaate tähti” Lembit Eelmäe, „Mu kurbused on alasti” Indrek Hirve, „Kirjad emale” Juhan Smuuli, „Kõik tulla võib, tulla elu ja surm” Marie Heibergi, „Umbesed tõed” Kalju Lepiku luule põhjal) või ka ühe rühmituse looming („Arbujate aegu”). Leiame aga ka originaalsemaid ühendusprintsipe, näiteks ajalis-territoriaalne (väliseesti luulel põhinev lavakava „Maarjamaa”), temaatiline (ööteemalist eesti luulet koondav „Tähenõid”) või hoopiski eri autorite tunnetuslikumat, metafüüsilisemat ühisosa otsiv (Juhan Liivi, Juhan Viidingu ja Juhan Smuuli loomingut sünteesiv „Johannese passioon”). Õige harval juhul on tervikliku lavalise vormi saanud üksainus pikem terviklik värsssteos (Betti Alveri poem „Lugu valgest varesest”).

Nõukogude perioodi ülimenukas meelelahutusžanr **estraadikava** jõudis toona puhuti ka teatrilavadele. Žanrinimetusega nihkub estraadikava või estraadi-

etendus teatrite mängukavades tasapisi unustusse (kümnekond nimetust) ja esineb nüüd vaid kammerlike lavakavadena („Ütleme veel”, „Tahavaatepeegel”), suuremas formaadis pruugitakse estraadietendust žanrinimetusega veel ainult Vanalinnastuudio päevakajalistes pilaprogrammides „Prügikastid” (teksti autor Toomas Kall, kokku kolm programmi).

Lisaks luulekavadele tuuakse mõnel juhul lavale tekstimontaaži proosatekstidest (neidki valmib kümne ringis). Tõmbamaks eraldusjoont tekstimontaaži ja dramatiseeringu (mis samuti võib hõlmata sama autori mitut erinevat, teinekord ka eri žanrites – luule, draama, proosa – teost) vahele, on arvestatud ka lavastuslikku esteetikat: järgnevate nimetuste puhul on teatrilavalt esitatud proosatekste (kas siis terviku või fragmentidena) minimaalselt teatraliseeritud kujul (ehk nn lugemisteatrina), mitte mängulis-metafoorsete kujundite keelde tõlgituna. Ka proosatekstide koondamise aluseks võib olla ühe autori looming. Näiteks Oskar Lutsu 100. sünniaastapäeva paiku 1987. aastal tuleb publiku ette päris mitu rahvakirjaniku loomingut tekstimontaaži („Õhtu apteekriga”, „Oli kord...”). Aga kasutatakse ka avarama valikuprintsiibi võimalust, ühendades mitmete eesti kirjanike eri žanris kirjutatud tekste („Naarden ta mul vastu tuli”, „Pärandus”, „Mere ääres. Kus?”).

Kõige omapärasemaks tuleb siinkohal hinnata vahest Ago-Endrik Kerge kompositsiooni „Fenomen”, mille dramaturgia moodustavad ajakirja Looming ühes numbris (nr 6, 1988) ilmunud täiesti erinevates žanrites tekstid (luule, proosa, publitsistika). Omapäraga eristuvad ka kaks Anu Lambi tudengilavastust: „Sina, Tuglas” ning „Keeleuuenduse lõpmatu kurv”. Esimese aluseks on Jaan Unduski essee, teine põhineb Johannes Aaviku keeleteaduslikel töödel, millele on lisatud näiteid tudengite omaloodud uudiskeelendeist.

Siin vaadeldud perioodile juba järgnevate kümnendite perspektiivist tagasi vaadates võiks kokkuvõtlikult öelda, et läinud sajandivahetus on olnud eesti näitekirjanduse kõige dünaamilisem ning stilistiliselt eklektilisem ajastu, mis on toonud Eesti teatri- ja kirjanduspilti määratul hulgal uusi autoreid ja nimetusi, aga ka mitmeid uusi esteetilisi lähenemisi teatriteksti loomiseks, avanud interpreteerimisvõimalusi teksti kasutamiseks teatripraktikas, sundinud uuendama teatrideldkonna terminoloogilist tööriistakasti. Pärast 2006. aastat on omamaine dramaturgiasaak autorite ja nimetuste arvult veidi tagasihoidlikum, kuid stilistiline kirevus pole kuhugi taandunud: endiselt on esindatud kultuurilooline draama, sotsiaalse mündiga olustikunäidend, psühholoogiline inimsuhete vaatlus, sisekaemuslik autoriteater, dokumentaalsel materjalil põhinev teatritekst, kodumaine komöödia, laste- ja noortedramaturgia. Viljakaks ja teatripraktikuid inspireerivaks on osutunud postdramaatilise draama printsiipide invasioon. Samas näib siit kujunevat ka Eesti teatri ja eesti dramaturgia senist vastastikust suhet reformeerima ärgitav olulisem sõlmküsimus: kui (kirjalikult fikseeritud) tekst taandub praktilises teatris järjest vähem oluliseks muude lavaliste väljendusvahendite seas, kas peame leppima tõsiasjaga, et dramaturgia on kirjandusväljalt valgunud lõplikult teatrilavale – ning sealgi pigem perifeersematele aladele? Loomuldasa tähendaks see ka mõistete „dramaatika”, „dramaturgia”, „dramaturg” vmt uuesti defineerimise tarvet. „Üksiti kerkivad /---/ taas küsimused, kes on autor ja mis on draama – on

ilmne, et kaugeltki mitte kõik nüüdisteatris esinevad tekstitüübid ei vasta draama klassikalistele liigitunnustele. Üks lahendus on mõistagi laiendada draama mõistet. Kui aga üritada kõike, mida teatris luuakse, inkorporeerida näitekirjandusse, siis oleks tulemuseks „piirideta draama”, mis ei oleks analüütilise tööriistana kuigi efektiivne.” (Epner, L. 2014: 22) Täpselt vaatlusaluse perioodi piirimaile paigutatub rühmatöö või nn koosloome-meetodit kasutav teatriteksti loomise printsiip („Nafta”, „Europiraadid”), mis järgnevatel kümnenditel muutub mitmete uute truppide läbivaks töömeetodiks.

Võib öelda, et Eesti teater teeb sel perioodil sisulise lõpparve nõukogude kirjanduspärandiga: üldjuhul suhestub vaid seni keelatud teostega ning mõnel harval juhul dekonstrueerib nõukogude pärandit. Repertuaaripildi kujunemise seiskohalt on relevantne mitmete Nõukogude ajast pärit traditsioonide hülgamine, näiteks kirjandusklassikute ümmarguste tähtpäevade puhused nn dekaadid, mil kõikidel teatritel lasus kohustus tuua välja mõni juubeliklassiku teosel põhinev lavastus. Viimasena tähistatakse 1987. aastal sellises vormis Oskar Lutsu 100. sünniaastapäeva, ka August Gailiti 100. sünniaastapäeva paiku 1991. aastal valmivad mõned Gailiti loominguga lavaseaded. Küll aga tegeleb Eesti teater aktiivselt eestlase omaidentiteedi otsingutega eesti kirjanduse tüvitekstide mõtestamise (nii dekonstrueerimise kui traditsiooni elushoidmise) kaudu. Alates 1993. aastast on selgelt repertuaari fookuses ka omamaine uus draama.

5.2. Tõlkedramaturgia 1986–2006

5.2.1. Üldandmed, tekstide regionaalne jaotus

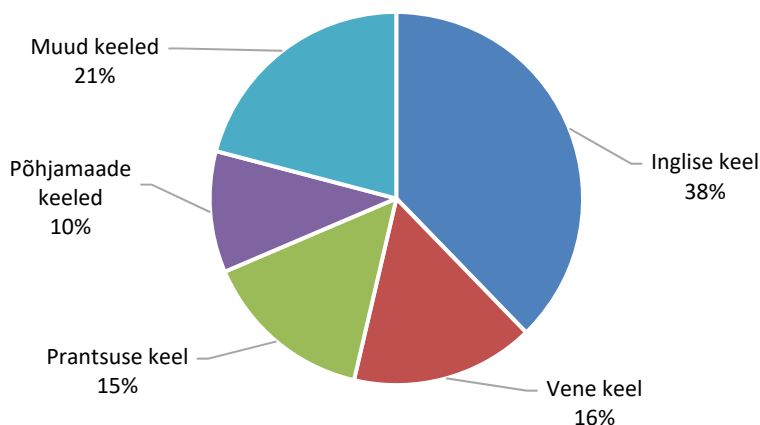
Meenutagem veel kord algupärase draama kidurat seisu 1980ndate lõpuaastatel, millest loogiliselt järeldub, et kogu repertuaar põhineski siis pea täielikult välisautorite loomingul. Tuleb aga lisada, et Nõukogude perioodi lõpuni ei kehtinud kirjandusväljal traditsiooniliselt kahene jaotus: algupärane ja tõlkekirjandus, vaid viimase puhul vaadeldi eraldi rühmana vene autorite ning teiste NSV Liitu kuuluvate liiduvabariikide (ehk „vennasrahvaste”) kirjanike loomingut kui nõukogude kirjandust. Pärast riigikorra vahetumist liigituvad kõik tõlketeosed ühtseks väliskirjanduseks. (Selguse mõttes on Vene Draamateatri ja teiste vene keeles mängivate trupptide repertuaari siinkohal vaadeldud mitte selle teatri keeleruumi, vaid regionaalse paiknevuse printsiibil, st neis teatrites lavastatud vene dramaturgiat on käsitletud välisdramaturgiana.)

Täiskasvanud vaatajale mõeldud väliskirjanduse (nii valmisnäidendid kui dramatiseeringud) autorite liigitus päritoluriikide põhjal sünkroniseerub üldjoontes Eestis väljaantava tõlke(ilu)kirjanduse näitajatega, kus järjest jõulisemal liidripositsioonil asuvad inglise keeleruumist meieni jõudnud tekstid. Näiteks 1998. aastal Eestis välja antud ilukirjandusest hõlmab tõlkekirjandus 64%, millest inglise keelest tehtud tõlkeid oli 43%. Aastatel 1992–1998 välja antud tõlkeilukirjandusest poole moodustavad tõlked inglise keelest, neile järgnevad saksa (9%), soome (7%) ja prantsuse (5%) keelest tehtud tõlked, Nõukogude perioodi

absoluutse liidri seisuses olnud vene keelest ilmus neil aastatel 3% tõlgetest. (Möldre 2005: 245–247)

Teatri kontekstis jagunevad perioodi 837 tõlketeksti järgnevalt (siinses statistikas on arvestuslikuks ühikuks võetud lavastus, st sama teatriteksti iga lavastus on arvestatud eraldi): inglise keeleruumist jõudis meieni sel ajavahemikul 316 lavastuse tekst. Kitsamalt, päritolumaade põhjal jaguneb see arv (vt joonis 12) järgmiselt: Suurbritannia (192 teksti), Ameerika Ühendriigid (101), Kanada Iirimaa (11), Kanada (6) Šoti, (3), Lõuna-Aafrika vabariik (2), Austraalia (1). Inglise keeleruumile järgnevad vene (133 lavastust, neist 56 Vene Teatri ja teiste venekeelsete truppide mängukavas), prantsuse (125 lavastust) ja saksa (60 lavastust) keeleruumist pärit teosed. Saksa keeleruum jaguneb Saksa (48), Šveitsi (6) ja Austria (6) kirjanike vahel.

Skandinaavia maade dramaturgiast oli arvukaim saak rootsi keelest tõlgitud tekstidel (34 lavastust), millele järgnesid soome (24), norra (23) ja taani (7) keelest tõlgitud tekstid. Ülejäänud Euroopa kirjandusest olid esindatud veel poola ja itaalia (31 lavastust) ning tšehhi ja ungari (10) keeltest tõlgitud tekstid. Alla kümne lavastuse lisandus meie teatrite mängukavadesse hispaania (7) jaapani (5), islandi (4), kreeka (3) ning hollandi, läti ja heebrea (kõiki 2) keelest teghtud tõlkeid, üheainsa lavastusega on esindatud kolumbia, hindi, baškiiri, rumeenia, portugali, brasiilia ja serbia kirjandus. Nagu neist arvudest nähtub, siis kuigivõrd kujundab lavastajate/teatrite valikuid geograafiline lähedus (ühised ajaloo-sündmused, sarnane kliima, mentaliteet vmt) samas pole see kindlasti ainuke valikukriteerium, sest meie lähinaabrite, läti ja leedu dramaturgia osatähtsus hoopis väheneb. Meenutagem, et 1960ndate teatripildis (eriti Ugala repertuaaris) populaarne läti nüüdisnäidend marginaliseerub selgelt juba järgnevatel kümnenditel. Aastatel 1965–1985 koguneb vaid veerandsada läti ja leedu dramaturgial põhinevat lavastust. (Epner, L. 2015: 205)



Joonis 12. Tõlkedramaturgia keeleline jaotus

Muidugi võib välja tuua teisigi kunagi Eesti teatris rohkesti mängitud välis-autoreid, regioone või ajavahemikke, mis vaatlusalusel perioodil on kas marginaliseerunud või täielikult kadunud, näiteks eelmise sajandi esimese poole saksa ja prantsuse vähenõudlik salongikomöödia või saksa ekspressionistlik draama (Georg Kaiser, Walter Hasenclever). Mõistetavail põhjuseil ei leia (peale mõne üksiku erandi) mängukavadest enam 1950.–1980. aastatel kirja pandud nõukogude vene ja vennasrahvaste dramaturgiat (Nikolai Pogodin, Aleksandr Gelman, Aleksei Arbuzov, Aleksandr Volodin, Aleksandr Korneitšuk) ning Ida-Euroopa sotsialismimaade autorite (Pavel Kohout, Peter Karvaš, Krzysztof Choiński) loomingut. Siin on taas selge nihe eelmiste kümnenditega võrreldes, sest aastail 1965–1985 moodustas vene, Nõukogude liiduvabariikide ja sotsialismimaade dramaturgia 34% mängukavast. (Epner, L. 2015: 202)

Üksikute teatrite lõikes eraldub eestikeelsetest truppidest märgatavalt Vene Teater, mille repertuaaris arusaadavalt prevaleerivad vene keeles kirjutatud tekstid, samuti esineb seal rohkelt prantsuse autoreid, peaaegu täielikult aga puuduvad tõlked põhjamaade keeltest.

Mainitud muutused ja nihked repertuaariväljal on selgelt seotud ka näidendite tõlkijate jõulisema lülitumisega elavasse teatriprotsessi. Varasema traditsiooni kohaselt kuulus tõlkija professioon selgelt kirjandusväljale, ka juhul, kui tegu oli teatris esitamisele mineva teksti eestistamisega, piirdus tõlkija roll üldjuhul teatri valitud ja tellitud teksti tõlkimise ja teatril edastamisega, omamata kontakti lavastaja, kunstniku või näitlejatega. Siin vaadeldaval perioodil kerkib esile uut tüüpi tõlkija, konkreetse keeleruumi (eeldatavalt ka selle kultuuri- ja teatrikonteksti) hea tundja, kelle töö ei piirdu võõrkeelse teksti ümberpanekuga, vaid kes võib teatril (või konkreetsele lavastajale) olla ka uute tekstide soovitajaks, kirjanduslikuks nõustajaks, siseretsensendiks või esteetiliseks arbiitriks. Väljapaistvate tõlkijate tunnustamiseks annab Eesti Teatriliit alates 1988. aastast muude aastapreemiatega hulgas välja ka Aleksander Kurtina (1914–1983, väljapaistev eesti tõlkija mitmetest keeltest) nimelist tõlkijapreemiat. Nii pole kahtlust, et rootsi kirjanduse soliidne protsent Eesti teatri mängukavas on suuresti seotud Ülev Aaloega (kokku 51 tõlget, ka soome ja inglise keelest, arvestamata ühe ja sama tõlke mitut lavastust). Tema vahendusel jõuavad eesti lavale rootsi klassikud Strindberg, Lagerlöf ja Söderberg ning nüüdisdraama esindajad Enquist, Noren, Garpe). Samuti võib olla kindel, et 20. sajandi teise poole poola dramaturgia (Mrożek, Schaeffer, Gombrowicz, Witkiewicz) jõuline ilmumine Eesti teatrisse on seotud Hendrik Lindepuu missioonitundliku tegevusega poola näitekirjanduse importimisel. Analoogne näide on Margus Alver uuema prantsuse dramaturgia populariseerijana (Eric Emmanuel Schmitt, Yasmina Reza).

Uuelaadse nähtusena tekib Eesti teatris näitleja ettevalmistusega tõlkija: Anu Lamp, Tõnu Oja, Peeter Sauter, Peeter Volkonski, Martin Algu. Viljakaim neist on Anu Lamp (43 tõlget), kelle teatritundlikud tõlked inglise (Shakespeare, Stoppard, Pinter, Michael Frayn) ja prantsuse (Claudel, Lagarce) keelest mängivad oluliselt kaasa lavastuse kui lõppterviku kujunemisel. Viljakamate näidendi-tõlkijatena nimetagem veel Anne Langet, Krista Kaera, Jaak Rähesood, Häidi Kollet ja Arvo Alast. Eraldi tuleks mainida maailmaklassikast tehtud uusi,

tänapäevasemaid tõlkeid. Selles valdkonnas on Eesti kogemus mitmetine. Näiteks William Shakespeare'i puhul kujuneb vaikimisi tavaks, et eelmisel epohhil mängitud Georg Mere tõlkeid üldjuhul enam lavale ei tooda ning tellitakse uus tõlge. Eriti tulemusrikkalt ja viljakalt tegutseb Shakespeare'i eestindajana tõlkijate tandem Hannes Villemson – Peeter Volkonski (kuus teost). Samas kinnitavad mitmed August Sanga värssdraamade tõlked (Goethe, Molière, Schiller, Lermontov) oma ajaproovile vastupidamist, leides kasutamist veel ka 21. sajandi Eesti teatris. 1950. aastate Eesti teatris üpris levinud kaudtõlgete praktika (suur osa inglise või prantsuse keeles kirjutatud näidenditest jõudis lavale vene keelest tehtud tõlgete vahendusel) kaob pea täielikult käibelt (viimased näited Vane-muisest: 1997. esietendunud prantsuse autori Georges Feydeau farss „Kirp kõrvas” jõuab lavale soomekeelse, 1988. aastal esietendunud teise prantslase, Robert Thomase põnevusdraama „Lõks” venekeelse tõlke vahendusel).

Natuke peaks nende arvude juures avama ka perioodi dünaamikat aastate kaupa. Näiteks 1990ndate alguses on (vastukaaluks eelmise epohhi diktaadile) tuntav tugev pelgus vene päritolu tekstide suhtes, alles perioodi lõpus naaseb vene kirjan-dus jõuliselt Eesti teatrite repertuaaripilti – tõsi, tugeva kaldega kooliklassikasse kuuluvate romaanide dramatiseeringute poole, vene uuemat näitekirjandust kohtab sootuks juhuslikult. Huvi Skandinaavia maade dramaturgia vastu kasvab tuntavalt uuel aastatuhandel, see on suuresti põhjendatav Eesti ühiskonna üldise orientatsiooniga Põhjamaade poole, mille sotsiaalsed väärtused ja kõrge elatus-tase kujundavad neist riikidest eestlase jaoks ideaalse elukeskkonna. Rohkesti leiab tsiteerimist lause toonase välisministri Toomas Hendrik Ilvese 1998. aasta aastalõpuesseest: „Parim viis kirjeldada Eestit lühidalt välismaalasele on öelda, et see on ainus postkommunistlik Põhjala riik.” (Ilves 1998)

1990ndate alguses võidab publikumenukina Eestis populaarsust prantsuse situatsioonikomöödia, mis pärast Cooney-buumi algust nihkub tagaplaanile ning meelelahutusrepertuaari keskmesse tõusevad angloameerika päritolu farssidel. Võib ka välja tuua keeleruume, mille näitaja eelnevas loetelus põhineb peamiselt üheainsa kirjaniku sagedasel mängitavusel, näiteks norra kirjanduse esindatus püsib suuresti vaid Henrik Ibseni dramaturgial. Taas peaks mainima Vene Teatri eriseisundit üldiste hoovuste foonil: mõistagi mängitakse vene autoreid ka 1990ndatel, samuti paiknevad teatri prioriteedid Euroopa dramaturgia valikul ilmselgelt mujal, näiteks leiame selle teatri afiššidelt rohkesti prantsuse ja itaalia autorite loomingut, samal ajal on Skandinaavia maade osakaal tunduvalt tagasi-hoidlikum.

Tunnuslik ajajärgule on, et värske maailmadraama hakkab Eestisse jõudma tunduvalt kiiremini kui varasem kümne-kahekümne aasta pikkune ootetsükkel, mis ajendas kriitikuid veel 1990ndate algul tegema järeldusi eesti teatri kultuuri-lisest mahajäämusest. Olgu siinkohal näiteks üks Tõnu Karro avaldusi: „Teater, mida meil tehakse praegu moodsa, avangardistliku, absurditeatri jne. pähe ja mille positiivset mõtet näen tegijate suuresti objektiivsetel põhjustel lünklikuks jäänud harituse järeleaitamises, on moodsast maailmateatrist maas enam-vähem paarkümmend aastat. Minu väide põhineb lihtlabasel tõsiasi-
jal: siinmaal on

avangardne eeskätt enne 1972. aastat kirjutatud dramaturgial põhinev teater, uuemate näidendite *copyright*'i äraostmiseks pole ju valuutat. (Karro 1991)

Eriti aktiivne on maailmametrooli hittide Eestisse transportimisel Eesti Draamateater: näiteks David Mameti 1992. aastal (maailma)esietendunud „Oleanna” jõuab Draamateatri lavale juba kolm aastat hiljem, 1994. aastal publiku ette jõudnud Yasmina Reza „Kunst” esietendub Draamateatris neli aastat hiljem, 1998. Nelja aasta pikkune intervall lahutab ka Eestis kiiresti menuautori staatuse saavutanud, 1996. aastal debüteerinud Martin McDonagh' jõudmist „Mägede iluduskuningannaga” Vanemuise teatrisse. 1993. aastal valminud Tom Stoppardi „Arkaadia” on Linnateatri laval 1997. aastal. Sama autori 1997. aastal valminud „Armastuse leiutajad” jõuab Draamateatrisse aga vaid aasta hiljem. Mõnevõrra üldistades võib kinnitada, et uue aastatuhande algusest hakkab Eesti teatripilt paljuski sünkroniseeruma Euroopa mängukavadega, mitmed nüüdisaegse maailmadraama rahvusvahelisele areenile pääsenud „kuumade” nimede (David Mamet, Mark Ravenhill, Caryl Churchill, Terry Johnson) uudisteostest pääsevad mõneaastase ooteaja järel ka Eesti lavadele.

Uudisdramaturgia ja ajaproovile vastu pidanud klassika vahealal leiame tõlke-dramaturgiat, mis on (vähemalt) kord juba Eestis lavadel olnud. Eriti puudutab see meelelahutuslikumat repertuaari. Näiteks tuuakse uuesti välja Draamateatri aastate- või aastakümnetetagused publikumenukid: Bahri „Mees, naine ja kontsert”, Szakonyi „Saateviga”, Simoni „Päikesepoisid”, Ayckbourne'i „Norman Vallutaja”.

Üldjuhul kehtib reegel, et tõlkeost ei võta oma repertuaari kaks teatrit korraga (erandiks Vene Teatri repertuaar) ning korduslavastuse puhul kehtib vaikimisi ajaline intervall kümme aastat (näiteks Mrožeki „Tango” 1989 ja 2002, Milleri „Proovireisija surm” 1996 ja 2006, Wilderi „Meie linnake” 1994 ja 2003, Pinteri „Kojutulek” 1990 ja 1999, Schaefferi „Proovid” 1991 ja 2003).

Siinne ülevaade kinnitab, et ka omakeelse näidendi tõusuaastatel jääb ikkagi pool repertuaaripildist tõlkekirjanduse põhinevaks. Autorinimede rohkus lubab arvata, et teatritel puuduvad (üksikute eranditega) välisdramaturgide seas väga selged lemmikautorid, küll aga saab rääkida regionaalsetest eelistustest (Põhja-maad, Suurbritannia), mis ei pruugi kokku langeda geograafilise lähedusega (Leedu ja Läti autorid praktiliselt puuduvad). Läbiv joon välisdramaturgia valikul näib olevat ka teatrite vähene riskivalmidus: pea kõik lavastamisele võetavad tekstid on eelnevalt saavutanud edu, ületanud keelepiire või pälvinud erinevaid preemiaid.

5.2.2. Väliskirjanduse dramatiseeringud

Proosateoste lavaletoomise traditsioon evib Eesti teatris kahtlusega väärikat positsiooni. Leidub perioode (näiteks 1930ndad, vähemal määral ka 1960ndad, 1970ndad), mil dramatiseeringute lavastused olid repertuaaris dominantsed ja tooniandvad. 1930ndatel domineerivad selgelt Eesti oma autorite eepika lava-tõlgendused, tasapisi aga sõandavad teatrid pöörduda ka tõlkekirjanduse varamu poole (üks esimesi näiteid on Dostojevski „Kuritöö ja karistuse” jõudmine Tallinna Töölisteatri lavale 1939. aastal, lav Priit Põldroos).

Kõneksoleval perioodil on maailmakirjanduse dramatiseeringud saanud teatri- pildi harjumuslikuks osaks. Kokku jõuab aastail 1986–2006 lavale natuke enam kui poolsada täiskasvanud vaatajale mõeldud lavateost, mille dramaturgia on loodud väliskirjandusest pärit proosateose alusel (neile liitub ligikaudu sama palju dramatiseeringutel põhinevaid lastelavastusi, millest oli pikemalt juttu laste- teatri ülevaates). Üldjuhul on lavastatav teos ka eesti keeles varem ilmunud (paari harva erandiga siiski, näiteks Vladimir Nabokovi romaan „Kuningas. Emand. Soldat”). Lavale toodud proosateoste nimekiri annab alust öelda, et valik on üpris ettearvata ja tavaliselt turvaline, piirdudes valdavalt maailmakirjanduse üld- tuntud paremikuga. Analoogselt lasteatriga, kus kõige populaarsemaks alus- materjaliks on Astrid Lindgreni lasteraamatute dramatiseeringud, pakutakse ka täiskasvanud vaatajale kohtumist kirjandusteoste ja kangelastega, mis/kes on talle tuttavad koolipingist, filmilinalt või mõne eelmise teatriversiooni kaudu.

Päritolumaiti kattub dramatiseeringute pilt suures plaanis tõlkekirjanduse regionaalsete näitajatega: juhtpositsioonidel on siingi inglise, vene ja prantsuse keeles kirjutavad autorid. 21. sajandil pööratakse julgelt Põhjamaade (põhi- liselt Soome ja Rootsi) kirjanduse poole, kust leitakse siiski ka uusi, väljaspool kooliklassika kaanonit paiknevaid teoseid ja autoreid (soome autoritest Timo K. Mukka „Laul Sipirja lastest”, Arto Paasilinna „Jänese aasta” ja Antti Tuuri „Novembri lõpp”, rootsi autoritest Torgny Lindgreni „Mao tee kalju peal” ja „Kumalasemesi”).

Kirjutamisaja põhjal asetuvad proosateosed pigem eelmisse sajandisse ja pigem selle teise poole. Tajutav on ka teatrite/lavastajate kasvav kiirusejanu: kui seni võeti lavastamiseks vaid „end juba tõestanud”, st vähemalt kümmekond aastat tagasi ilmunud proosateos, siis 21. sajandil muutub teoste „ooteaeg” järjest lühe- maks (ainsana Eesti teatris vene nüüdisproosat esindava Viktor Pelevini romaan „Tšapajev ja Pustota” ilmus 1996. aastal, Mart Kolditsa lavastus valmis 2003), ent nüüdiskirjanduse dramatiseeringuid on siiski napilt. Eraldi tunnusjoonena tuleb märkida, et lavale tuuakse eeskätt mastaapseid, mitmesajaleheküljelisi suur- romaane, proosa lühizanrid (jutustus, novell vmt) on selgelt tagaplaanil (eran- ditena võib nimetada Anton Tšehhovi novelle „Daam koerakesega” ja „Duell”, Franz Kafka jutustust „Metamorfoos” ning Juhani Aho jutustust „Raudtee”).

Ka varem Eestis laval olnud nn klassika kullafondi teoste hulgas domineerib mitme põlvkonna poolt armastatud noortekirjandus: Dumas’ „Kolm musketäri”, Molnári „Pál-tänava poisid”, Stevensoni „Aarete saar”, Twaini „Prints ja kerjus”, Verne’i „80 päevaga ümber maakera”. Vähemalt ühel korral jõuavad uuesti lavale kõik olulisemad kooli kohustuslikku kirjandusse kuuluvad teosed: Tolstoi „Sõda ja rahu” ja „Anna Karenina”, Dostojevski „Idioot” ja „Kuritöö ja karistus”, Kivi „Seitse venda”, Hugo „Jumalaema kirik Pariisis”, Puškini „Jevgeni Onegin”. Endiselt inspireerivad teatritegijaid laste ja täiskasvanute kirjanduse piirile asetuvad Saint-Exupéry „Väike prints” ning Carrolli „Alice peeglitaguses maa- ilmas”. Varem Eestis laval olnud teostest on leidnud uue lavastaja Boccaccio „Dekameron”, Steinbecki „Hiirtest ja inimestest” ning Hašeki „Švejks Teises maailmasõjas”. Sõnateatrisse jõuab ka väliskirjanduse nimetusi, mis Eestis varem tuntud peamiselt muusikateatri kaudu (Mérimee „Carmen”, Dumas’ noorema

„Kameeliadaam”). Vähem esinduslik pole esmakordselt Eestis lavale pandud proosa nimekiri: Wilde’i „Dorian Gray portree”, Remarque’i „Triumfikaar”, Kafka „Protsess”, Laclos’ „Ohtlikud suhted”, Capote’i „Rohukannel” ja „Hommikueine Tiffany juures”, Orwelli „Loomade farm”.

Selgelt peegeldub dramatiseeringute materjalivalikus 1990ndate algupoolel vene autorite tõrjutus, alles kümnendi lõpus jõuavad lavale vene suurklassika lavatõlgendused, neist eelmainitud Lev Tolstoi „Sõda ja rahu” esimest korda, uute versioonidena Turgenevi „Isad ja pojad” ning Dostojevski „Idioot” ja „Kuritöö ja karistus”. Eriti esinduslik ongi Dostojevski proosa dramatiseeringute valik (eelnimetatuile lisanduvad lavaseaded romaanidest „Alandatud ja solvatud”, „Sortsid” ja „Vennad Karamazovid” ning jutustusest „Valged ööd”, samuti valmib erinevaid Dostojevski tekste sünteesiv „Majasuurune kivi”). Veidi marginaalsemate teostena võiks nimetada Zola romaane „Thérèse Raquin” ja „Daamide õnn” ning Fieldingi romaani „Tom Jones”. Uuemast väliskirjanduse klassikast väärivad nimetamist teosed, mida (vähemalt esmapilgul) ei saa pidada kuigi lavalisteks ja mille poole ka muu maailma teatripraktikud on pöördunud üpris harva: Waugh’ „Tagasi Brideheadi”, Woolfi „Orlando”, García Márqueze „Sada aastat üksildust”. Tõesti originaalsete repertuaarileidudena olgu välja toodud paar populaarsusedetabellitest eemale jäävat teost, Unamuno „Ühe kire lugu” ning Craveni „Öökull huikas mu nime”.

Vaatlusalusel perioodil asetleidvad põhimõttelised muutused algupärase drama-turgilise teksti komponeerimisel (fragmentaarsus, kollaažiprintsiip, tegelase identiteedi hajutamine, mitme teose kompileerimine jne) tõlkekirjanduse dramatiseeringutes väga suurt rolli ei mängi. Proosa lavavormi valamisel on endiselt võetud eesmärgiks algteose sündmustiku kokkusurutus, karakterite võimalikult ammendav esitlemine ning romaani dialoogi sujuv kohandamine draamatekstiks. Sellise lähenemise põhjused võivad olla nii kommertsiaalsed (publik loodab teatrisaalis kohtuda tuntud tegelastega), autoriõiguslikud (uuemate teoste puhul) kui ka režiimõtte ahtusest tingitud (tulemuseks on kirjanduslikule alusmaterjalile allutatud lavaline ümberjutustus). Novaatorlikuma printsiibina võiks välja tuua mõned mitme alusteksti ristamise katsed: Karl Ristikivi „Hingede öö” kokkusulatamine Hesse „Stepihundiga” (Margus Kasterpalu dramatiseering), Maksim Gorki romaani „Ema” lavatekstile liidetakse tekstilõike vendade Presnjakovide näidendist „Mängides ohvrit” (Rainer Sarneti dramatiseering). Ebatavaline on ka Margus Kasterpalu teatriteksti „Williamile” ülesehitus: toetudes raamistava loo pinnal Geoffrey Trease’i jutustusele „Saladuse võti”, on näidendisse lisatud hulgaliselt lõike William Shakespeare’i erinevatest näidenditest. Dramatiseeringuna on võimalik käsitleda ka algselt filmistsenaariumiks kirjutatud teksti kohandamist teatrilavale (Visconti „Rocco ja tema vennad”, Vinterbergi „Pidusöök”, Kurosawa „Seitse samuraid”).

Erandite või piirjuhtumitena tuleb käsitleda lavastaja- ja kirjanikudramatiseeringuid, milles uue teksti osakaal ja algteose ümber organiseerimine on sedavõrd ilmne, et tulemus hakkab lähenema pigem aluseks võetud teose ainetel loodud originaalnäidendile (Mati Undi töötlus Bulgakovi „Meistrist ja Margaritast”, Madis Kõivu teatritekst „Võlumägi” Thomas Manni samanimelise romaani

alusel jt). Siinses ülevaates on need teosed arvestatud kahekordselt, nii dramatiseringute kui originaalnäidendite alla. Ehk kõige eriskummalisemaks juhtumiks dramatiseringute rubriigis võib pidada Mati Undi komponeeritud teksti (oma lavastusele) „Vaimude tund Kadrioru lossis”, mille dramaturgia toetub Gaston Bachelardi filosoofiliste esseede kogumikule „Ruumipoeetika” ja mis teiste samalaadsete katsete seas avas sajandivahetuse Eesti teatris tee postdramaatilise profiiliga teatritekstide tulekule.

5.2.3. Välisdramaturgia autorid ja nimetused

Välisdramaturgia üldises, kõiki ajastuid hõlmavas autorkonnas on esindatud üle 150 nime. Ligikaudu neljandik üldarvust on autorid, kes sel perioodil jõuavad Eesti teatrisse esimest korda. Need nimed võib jagada kolme kitsamasse alarühma: 1) pikemat aega Eesti jaoks avastamist oodanud, meie kultuurikontekstis ühel või teisel moel uudset esteetikat esindavad maailmadraama klassikud (Pierre Corneille, Franz Werfel, Alfred Jarry, Ben Johnson, Jean Giraudoux, Lord Dunsany, Witold Gombrowicz, Bernard-Marie Koltès, Michel de Ghelderode Roger Vitrac jt), kelle teoseid lavastatakse korra või kaks; 2) seni tsensuuritõkete taga kinni seisnud autorid, kes asetuvad loomulikumalt meie kultuurkonteksti ega jää edaspidi Eesti teatripildis juhukülalisteks (Jean Genet, Harold Pinter, Stanisław Witkiewicz, Sławomir Mrożek, viimati mainitu puhul tuleb küll lisada, et seda autorit oli juba 1960ndate lõpul mänginud ka ETV teleteater); 3) mõned Euroopa draama nüüdisautorid, kellest mitmedki kujunevad Eesti teatri uuteks püsiautoriteks (Brian Friel, Lars Noren, Yasmina Reza, Eric Emmanuel Schmitt, Martin McDonagh, Conor McPherson).

Kolm enim lavastatud välisautorit sel perioodil on üsna ootuspäraselt ka maailma mastaabis edetabelitippudes seisvad draamaklassikud William Shakespeare (37 lavastust), Anton Tšehhov (27) ja Henrik Ibsen (24).

Shakespeare'i puhul tuleb kohe täpsustavalt lisada, et mõndagi nimetust saab tema autorlusega siduda tugevate reservatsioonidega, olgu tegu siis mõne teise autori loodud (enamasti raamjutustuse võtet kasutades) kompilatsiooniga („Williamile”, „Shakespeare'i kogutud teosed”) või on tulemus nii põhjalikult muutnud, et nn esmaautoriks tuleks arvata juba keegi teine („Hot”, „Julia”, kahel korral toodi lavale Friedrich Karl Waechteri lastele mõeldud „Hamleti” töötlus pealkirjade all „Prints Hamlet” ning „Amleth”). Kõige enam lavastamist leidnud Shakespeare'i teos ja ka üldarvestuses kõige arvukamalt lavatõlgendusi saanud välisdramaturgia teos kõnealusel ajavahemikul oli „Hamlet”, mis kogus lausa kaheksa erinevat lavatõlgendust – kaasa arvates kõik töötlused ja modifikatsioonid. Seitsmel korral pälvisid lavastajate huvi „Othello” (neist kaks ooperilavastusena), kuuel „Suveöö unenägu” (neist üks balletiversioonina), neljal korral on laval „Romeo ja Julia” (neist vaid üks sõnalavastusena, kolm balletina). Kolmel korral jõuavad lavale „Macbeth” (neist üks ooperina), „Kuningas Lear” ja „Tõrksa taltsustus”, kahel korral „Torm”, „Kaheteistkümnes öö”, „Nagu teile meeldib”, „Eksituste komöödia”, „Kuningas Richard Kolmas”. Ühel korral leiavad tee

lavale „Veneetsia kaupmees” ja „Palju kära ei millestki”. Esimest korda lavastatakse Eestis „Cymbeline” (Vat-teater, lav Rein Agur, 1998), „Henry V” (Vat-teater, lav Rein Agur, 2000) ja „Talvemuinasjutt” (Endla, lav Tiit Ojasoo, 2000).

Shakespeare on seega sel perioodil kindlalt Eesti teatri esindusklassik, kelle teoste poole vähemalt suuremad teatrid (Eesti Draamateater, Vanemuine) paari-kolme aasta möödudes taas pöörduvad. Ent nende kõrval katsetavad suure inglase loominguga ka väiketrupid („Hamlet” Theatrumis, „Hot” Von Krahli teatris, „Cymbeline” ja „Henry V” VAT-is) ning teatritudengid. Shakespeare’i teostel on koht suveteatris ja neist tehakse adaptatsioone noorematele vaatajatele. Shakespeare’i olulisematest teostest jäävad sel perioodil lavale jõudmata vaid „Antonius ja Kleopatra”, „Coriolanus” ja „Windsori lõbusad naised” (viimasest valmib küll ooperilavastus), aga ka pea kõik ajalookroonikad.

Tšehhovi viie tuntuima näidendi arvestuses on ühiselt liidripositsioonil „Kirsiaed” ja „Kajakas” (viie lavastusega). Neile järgnevad „Kolm öde” nelja ning „Ivanov” ja „Onu Vanja” kahe lavastusega. (Vahemärkusena: Tšehhovi loomingut valitakse sel perioodil õige sageli teatritudengite avalike tööde aineseks). Lisaks toodi Tšehhovi loomingust lavale novelle („Daam koerakesega”, „Duell”), kompositsioone lühinäidenditest ja jutustustest („Väikesed komöödiad”, „Miks mitte abielluda”, „Kohtumised juunis”, „Kolm klaasikest kirsiviina”) ning tema esiknäidendil „Ilma isata” põhineva filmistsenaariumi lavavariant „Pianoola ehk mehaaniline klaver”. Ning vähemalt ühe uustõlgenduse puhul (Per Olof Enquisti „Tšehhovi kolm öde” – rootsi dramaturgi fantaasia Tšehhovi tegelastega mitukümmend aastat hiljem) jääb autorluse piir (kas lugeda seda töötluseks või originaalnäidendiks?) üsna hajusaks.

Ibsen eristub eelnenu kahest klassikust asjaoluga, et suure norra draamatiku teoste puhul ei kasutata eriti põhimõttelisi tekstikompilatsioone ega ümberkirjutusi. Ainus erand on Mati Undi ümberpööratud sugudega (originaali naistegelastest on saanud mehed ja vastupidi), ent siiski suuremas osas originaaltruu „Nora ehk Nukumaja” töötlus „Norbert”. „Nukumaja” ongi (koos Undi töötlusega neli lavastust) selle perioodi mängituim Ibseni draama. Sellele järgnevad „Kummitused” kolme ning „John Gabriel Borkman”, „Naine merelt”, „Ehitusmeister Solness” ja „Metspart” kahe lavastusega. „Peer Gynti” kahele draamalavastusele lisandub samal teosel põhinev tantsulavastus. Ühel korral leiavad tee lavale „Väike Eyolf”, „Kui me surnud ärkame”, „Hedda Gabler”, „Rosmersholm” ja „Rahvavaenlane” – seega kõik suure norraka tuntumad teatritekstdid.

Esikolmikule järgnevad lavastuste arvult Molière 17, Neil Simon 16, Jean Anouilh 13, August Strindberg 12, Sławomir Mrożek 12, Arthur Miller, Oscar Wilde ja Ray Cooney kümne, Samuel Beckett, Nikolai Gogol, Bernard Shaw, Aleksandr Ostrovski ja Harold Pinter üheksa, Tennessee Williams ja Tom Stoppard kaheksa, Bertold Brecht, Jevgeni Švarts, Eric Emmanuel Schmitt ja Alan Ayckbourne seitsme ning Edward Albee kuue lavastusega. Selle nimekirja juures peaks taas viitama käärilede eesti- ja venekeelse teatri eelistustes. Näiteks kunagi ka eestikeelses teatris populaarne prantsuse dramaturg Jean Anouilh esineb sel perioodil peaaasjalikult vaid Vene Teatri afiššidel. Mõistetavalt kuulub ka suur osa vene klassikute interpretatsioone Vene Teatri kontosse: eelnevast

nimestikust kuuluvad siia näiteks Gogol ja Ostrovski, kelle poole eestikeelne teater on pöördunud harva. Vene klassikute pikemast tõlgendustraditsioonist Eesti teatris saame rääkida ikkagi ainult Tšehhovi puhul. Ka on Tšehhov pea ainus vene kirjanik, kelle lavastused kohtavad Eestis märgatavat publikuhuvi ka 1990ndatel, mil veel mälus püsiva eelmise riigikorra ajal pealesurutuna tajutud vene kultuur (*resp.* vene keel) oli tekitanud mõistetava tõrke igasuguse „vene värgi” suhtes. Ent loomulikult on Tšehhovi populaarsus põhjendatav ka õige mitme õnnestunud lavatõlgendusega (Elmo Nüganeni, Kaarin Raidi, Priit Pedajase, Kalju Komissarovi lavastused). Teatriajalooliselt mängis teadlikuma vaataja jaoks kindlasti soodsalt kaasa ka Eesti teatri eelnev Tšehhovi-kogemus. Selle alguspunktis on Maria Knebeli ja Adolf Šapiro 1970ndatel Eestis tehtud Tšehhovi-lavastused („Ivanov”, 1971, lav Knebel; „Kirsiaed”, 1971, lav Šapiro; „Kolm õde”, 1973, lav Šapiro), mis mitte ainult ei uuendanud ühe kirjaniku loomingu tõlgendustraditsiooni, vaid värskendasid-laiendasid psühholoogilise mängulaadi sisemist amplituudi, eriti näitlejatehnika arsenalit puutuvaid võimalusi. Kõnealuse protsessi arengulugu on kirjasõnas fikseerinud mitmed toonased teatriteadlased, kõige tulemusrikkamalt Lea Tormis ja Reet Neimar, neist viimane ongi mitmel pool püüdnud Eesti teatri Tšehhovi-kogemuse mõju ka üldistavalt kokku võtta. „Tuleb välja, et Tšehhov on üks väheseid kirjanikke, kelle autorikonteksti /---/ pisut piiritletumalt, aistitavalt tajume. /---/ Äkki sellepärast, et seda oli algul nii raske tabada – mitte ainult ajalooliselt, ta näidendite esimestes lavastustes kodumaal, vaid kõikjal maailmas. Ka Eestis algas õige Tšehhovi, ka publiku Tšehhovi-eelistus ja Tšehhovi mõistmine ju alles Šapiro ja Knebeli lavastustest, ehkki need polnud kaugeltki esimesed katsed.” (Neimar 1995: 47)

Muidugi peegeldub repertuaaripildis selgelt ka kogu ühiskonda mõjutanud hüpe infoajastusse, avardunud ligipääs uutele elektroonilistele raamatukogudele, andmebaasidele, infokeskustele vmt, rääkimata juba korduvalt jutuks olnud tsensuuritõkete kadumisest ja lahedamate võimalustest luua välisteatrite ja -autoritega otsekontakte. Alahinnata ei saa ka üldist võõrkeeleoskuse (peamiselt inglise keel) paranemist. Mistap on loomulik, et autorite esinemise dünaamikas võib täheldada kunagiste menuautorite taandumist ja uute nimede aktiivset juurdevoolu. Näiteks aastaid draamaklassika keskme moodustanud Henrik Ibsen ja Bertolt Brecht nihkuvad uuel sajandil üsna marginaalsesse positsiooni.

Lisagem üldpildi mõttes siia veel kümme maailmakirjanduse klassikut, kes sel ajavahemikul on esindatud vaid ühe teosega: Leonid Andrejev, Romain Rolland, Gerhard Hauptmann, Franz Wedekind, Stefan Zweig, Pierre Corneille, Milan Kundera, Lope de Vega, Jean Paul Sartre ja Nikolai Erdman.

Kui liikuda autorinimedest korraks ka konkreetsete nimetuste juurde, võiks märkida, et lisaks vanemale klassikale hakkab Eesti teatris välja kujunema nn uusklassika rubriik: aja jooksul on tekkinud ühe või teise autori mõne teose nn kriitiline kogum lavastusi, mille puhul saaks rääkida kohalikust tõlgendustraditsioonist. 1988. aastal, kommenteerides Teater. Muusika. Kinos ilmunud Riina ja German Schuttingu ülevaadet Eugene O’Neilli draamaloomingust Eesti teatris („Võõrapärasust ületada püüdes”, nr 11), küsib Lea Tormis: „Miks on tänapäevalgi nii vähe tipptasandi tõlkeautoreid (aga eesti autoreid?), kelle puhul

sõandaks mingist teatripoolsest järjepidevusest, teadlikust valikuhuvist rääkida?” (Tormis 1988: 74) Kui sirvida siia juurde 1980ndate Teater. Muusika. Kino teatri- ankeete, teatrikriitike vastuseid eelmist hooaega puudutavatele küsimustele, nähtub, et mitmed kriitikud nimetasid terveid nimekirju välisautoritest ja teostest, kes/mis nende meelest väärisksid Eestis lavalejõudmist (Corneille, Racine, Claudel, Giraudoux, Gontšarov jt). Järgnevatel aastatel sellest siiski loobutakse ja piirdu- takse üldsõnalise muretsemisega angloameerika autorite liigse domineerimise üle, klassikavaestel aastatel igatsetakse taga klassikat, üldine mure on ka meelelahutus- repertuaari liigjõuline pealetung. Vist ainus kriitike soov, mis täielikult täide viiakse, on 1989. aasta „Teatriankeedis” ilmunud Rein Heinsalu visioon: „Oleks loomulik näha rohkem lääne näidendeid: kuulub ju Eesti juurtelt ikkagi Euroopa ning mitte slaavi kultuuri. /---/ Vene neorealismi („uue laine”) innukas import oli kohati tülgestav.” (Teatriankeet 1989: 58) Juba mõned aastad hiljem aga kahet- setakse kriitike leeris vene dramaturgia kadumist ja kurdetakse lääne (vähe- väärtusliku) näitekirjanduse domineerimist. Ülo Tonts: „Järsult on vähenenud kaasaegse vene näidendi osa ning kasvanud meist lääne pool vähenõudliku vaataja jaoks kirjutatud naljamängude lavastamine. Ühed tujust ära inimesed püüavad võõraste naljadega lõbustada teisi tujust ära inimesi.” (Teatriankeet 1991:81) Need kaks suhteliselt diametraalselt vastakat arvamust tõendavad repertuaaripildi kiiret teisenemist, mis väljendub ka selles, mida kriitika toob esile probleemina. Kui Nõukogude perioodi viimastel aastatel tajutakse pealesurutuna (puhuti vähe- väärtusliku) nõukogude dramaturgia suurt osakaalu, siis 1990. aastate algul paneb teatritaatlejaid muretsema publikukriisi leevenduseks mõeldud lihtsakoelise meelelahutuse pealetung. Samas on mõlema arvamuse alltekst tegelikult ühte- langev: alamõõdulise välisdramaturgia domineerimine repertuaaripildis võib pikemas perspektiivis tuua kaasa vaataja eemaldumise teatrist.

Tuleb tunnistada, et Tormise soovitud teatripoolset järjepidevust ühe või teise autori lavaletoomisel on ka järgnevate kümnendite jooksul üsna raske hoomata. Ehk vaid Shakespeare’i osas võib suuremate teatrite puhul tajuda, et mõne aja möödudes tuntakse kohustust klassikute klassikut oma mängukavasse võtta. Muud valikud tundukse olevat ajendatud ikkagi lavastajate soovidest. Juhtumeid, kus mõni eesti lavastaja pöördus mitmeid kordi ühe ja sama välisautori poole, on nimetada üsna vähe (üksikud erandid: Lembit Peterson – Molière, Priit Pedajas – Brian Friel).

Samas võib vaadeldaval perioodil nimetada mitut 20. sajandi tõlkenäidendit, mille taaslavastusi on ilmselgelt motiveerinud publiku mälus erksalt püsinud mälestus Eesti esmalavastusest – peab küll kohe tunnistama, et esmatulemisega võrdset furoori ükski uuslavastus ei tekita. Neist Beckett’i „Godot’ d oodates” kogus kõnealusel perioodil koguni kolm lavatõlgendust, aga uuesti lavastatakse ka näiteks Milleri „Salemi nõiad” ja „Proovireisija surm” (kusjuures mõlemad kahe uuslavastusena), Wilderi „Meie linnake”, Delaney „Mee maik”, Coburni „Džinni- mäng” (viimane koguni kolme uusversioonina), Wassermanni „Lendas üle käopesa”, Higgins’i „Harold ja Maude”. Eelmainitud Eesti teatri kunagiste sündmuslavastuste rida hinnates võib öelda, et üldjuhul põhines lavastuse suur populaarsus mõnel eriti eredalt publiku mällu sööbinud näitlejatööl: 1970. aasta

„Proovireisija surma” mäletatakse eeskätt Heino Mandri Willy Lomani, 1978. aasta „Haroldit ja Maude’i” põhiliselt Velda Otsuse särava naispeaosa tõttu, 1983. aasta „Džinnimängu” sündmuslikkuse taga oli Lisl Lindau ja Kaljo Kiisa haarav partnerlus, 1985. aasta „Lendas üle käopesa” tekitas aga elevust nii Tõnu Kargi mängitud McMurphy kui ka jõulise ühiskonnakriitika ja mitmete tabuteemade avamise tõttu. 1976. aasta „Godot’ d oodates” (lav Lembit Peterson) jällegi mõjus võrdselt avastuslikult nii subtiilsete näitlejatööde, sugestiivse režii ja atmosfääri kui ka täiesti teistlaadi esteetikat esindava absurdidramaturgia ootamatusega. Huvipakkuv on võrdluseks mainida, et omamaisel dramaturgical põhinevad legendlavastused on, vastupidi, pigem kammitsenud eesti lavastajaid neid uuesti lavale tooma: näiteks mitmeid teatriuuendusse kuuluvate lavastuste tekstidena kasutatud teoseid pole hiljem lavale toodud. Rein Saluri näidend „Külalised” Kaarin Raidi samanimelise lavastuse (1974) alusena pole hiljem lavalettoomist leidnud, ka August Kitzbergi „Kauka jumal”, enne Jaan Toominga etapilist lavastust (1977) Eesti lavade krestomaatiline klassika, kaob repertuaarist ligi 30 aastaks, uus lavatõlgendus ilmub alles aastal 2006 Andres Noormetsa režiiis.

Et lavastajate (*resp.* teatrite) repertuaarivalikut võis mõjutada kunagise õnnesunud lavastuse kumu, kinnitab ka tõik, et pea kõigi Voldemar Panso kunagiste hiilgelavastuste aluseks olnud tekstid jõuavad sel ajavahemikul uuesti lavale: De Filippo „Filumena Marturano”, Ibseni „Metspart” ja „Ehitusmeister Solness”, Shaw’ „Südamete murdumise maja”, Kilty „Armas luiskaja”, Pakkala „Parvepoidid”, Shafferi „Must komöödia”, Bahri „Mees, naine ja kontsert”, Brechti „Härä Punttila ja tema sulane Matti”. Omaette fenomen klassika igikestvusest on Hella Wuolijoki Niskamäe-saaga jätkuv lavalpüsimine (samal ajal on Wuolijoki ülejäänud draamalooming jäänud unustusse).

Uuemast välisklassikast (20. sajandi teine pool) on kõige sagedamini lavastatud materjalid neli eri lavatõlgendust saanud John Murrelli „Mälu” (erinevate pealkirjade all), kolmel korral lavastati Leonard Gershe’i näidendit „Liblikad on vabad”, Lee Coburni „Džinnimängu” ning Peter Shafferi „Musta komöödiat”.

Eesti teatri dramaturgia koondpilt aastatel 1986–2006 on oma autorite, stiilide ja nimetuste hulga juures sedavõrd kaleidoskoopiline, et üldistusi teha on peaaegu ilmvõimatu. Võib vaid korrata juba eelöeldut: võrreldes eelmise perioodiga muutuvad oluliselt nii dramaturgilise teksti (*resp.* näidendi) mõiste kui ka staatus. Näidend kui kindlatele reeglitele alluv (karakteritele ja konfliktile ehituv narratiivne dialoogivormis teos, mis on aluseks n arvule teatritõlgendustele) kirjandusžanr kaotab oma elujõu nii repertuaaripildi dominandi kui seda determineeriva üksusena. Tajutav on ka, et praktikuid (nii lavastajaid kui ka näitlejaid) käivitavad pigem (vähemalt esmapilgul) mittelavalised, ebakonventsionaalsed teatritekstdid. Samas leidub repertuaaripildis piisavalt turvalisi valikuid ja korduvalt publikuproovi edukalt läbinud nimetusi.

Suuresti keerleb Eesti teater neil aastatel oma kodus ringis (omadraama on prioriteetses positsioonis), mida laiendatakse ühelt poolt lähinaabrite kultuurikogemusega ning teiselt poolt globaliseeruva maailma probleeme peegeldava, üldinimlikele väärtustele osutava, aga ka meelt lahutava maailmakirjanduse kaudu, mille dominant kuni 1980ndate lõpuni oli idas ning 1990ndatest alates läänes.

6. Eesti teatrite repertuaari dramaturgiliste materjalide kronoloogiline vaatlus

Ühe parameetrina võib vaadelda mainitud perioodi lavastuste dramaturgilisi materjale kronoloogilises järjekorras, st uurida lavastamiseks võetud tekste nende kirjutamisaja alusel, toomaks välja, kuidas suhestus selle perioodi Eesti teater maailmakirjanduse eri etappide ja arengutega. Alljärgnevalt on vaadeldud peamiselt tõlkekirjandust, ent kuivõrd eesti kirjandust pole põhjust maailmakirjanduse üldisest kaanonist eraldada, on puhuti sünkroonselt vaadeldud ka algupärandite lavalejõudmist. Nagu algupärandeid analüüsisvas peatükis mainitud, kuulus sel perioodil lõviosa lavastamiseks võetud eestikeelseid tekste nüüdisdraama valdkonda, seega jõudsid uuemad tekstid lavale peaaegu sünkroonselt kirjutamisajaga.

Eeldamisi võiks lavastuste asetamine maailma kirjandusloo mõttelisele ajateljele anda aimu teatripraktikuid enim paelunud epohhidest ning üksikutest autoritest, samuti aitab see paremini selitada ajastu esteetilisi sõlmpunkte ning jõujooni, mis peegelduvad ka repertuaaripoliitikas (näiteks mitme lavastaja üheaegne huvi antiigi, baroki, sümbolismi jne vastu). Reaalsest teatripildist väga kõnekaid näiteid tuua on siiski raske, erandiks ehk Lembit Peterson ja tema juhitav Theatrum, mille repertuaar põhineb üksnes väärtkirjandusel ning huvikese koondub selgelt klassikalistele tekstidele, veel kitsamalt võttes paiknevad fookuses prantsuse klassikud (Molière, Maeterlinck, Anouilh jt). Teistest rafineerituma maitsega eristub ka Tallinna Linnateater, mille repertuaaris samuti domineerib kas siis vanem või uuem end juba tõestanud klassikaline draamakirjandus. Ajastu silmatorkav tendents on, et vanema ja vähem tuntud klassika lavaletoomisel ilmutavad teatrid üpris konservatiivset joont ja üldtuntud kooliklassikute ringist eriti sageli välja ei astu. Näiteks peaaegu kogu Shakespeare'i eelne maailmakirjandus jõuab lavale kas teatritudengite või siis marginaalsemate teatritruppide esituses, mis loomuldasa tähendab ka tagasihoidlikku mängukordade arvu ja nihkumist teatrivälja äärealadele.

Ülejäänud teatrite repertuaar on tekstide kronoloogilises kontekstis üpris kirju ja kaootiline. Klassika valimisel võib (eriti suuremate teatrite puhul) sageli teataval määral tajuda kohustuse rutiini (mille peale sageli teritab hambaid ka teatrikriitika), kus klassikateos tundub olevat kavva võetud suuresti formaalsetel põhjustel, (hooaja) repertuaaripildile välise väärakuse lisamise huvides. 1990ndatest leiaks mitmeid tsentraalteatrites välja tulnud Shakespeare'i, Strindbergi ja Ibseni lavastusi, mille jälg teatriloo on enam kui napp: kümme korda mängukorda, väike publikuhuvi, mõni üksik arvustus. (Näiteks Strindbergi „Pelikan”, lav Toomas Kreen, Rakvere teater, 1992, kolm mängukorda ja 117 vaatajat; Ibseni „Nukumaja ehk Norbert”, lav Mati Unt, Eesti Draamateater / U3 / Estonian Stage Productions, 1995, 13 mängukorda, 1098 vaatajat; Ibseni „Kummitused”, lav Kaarin Raid, Rakvere teater, 1997, seitse mängukorda ja 1500 vaatajat.)

Repertuaaripildi suhtelist alalhoidlikkust kinnitagu tõik, et oma kirjutamisaja järgi ankurduvad lavastajate valitud tekstid valdavalt läinud sajandisse, neist rohkem on valgusvihus 19. ja 20. sajandi vahetuse (Tšehhov, Ibsen, Strindberg), aga teisalt ka 1960.–1980. aastate maailmadramaturgia. 19. sajandi esimene pool ja sealt varasem aeg on kaetud üpris hajusalt, erandiks mõned klassika kullafondi kuuluvad autorid (Molière, Shakespeare). Täpsema statistika tegemist sajandite lõikes problematiseerib teoste mitte alati fikseeritav genealoogia, näiteks jõuab suur osa antiikmütidest meieni uusaegsemate töötluste kaudu. Ka kirjandusvooludesse jagamine pole igal juhul otstarbekas, sest mitmete autorite (Ibsen, Strindberg, O'Neill) looming paikneb mitmete voolude ristumiskohas (sümbolism, naturalism, realism). Üsna veider oleks ka kahel erineval sajandil tegutsenud kirjaniku – Shakespeare, Strindberg, Tšehhov – loomingu poolitamine mitme sajandi vahel. Samuti pole kirjandusteose tegelik valmimine alati täpselt dateeritav, näiteks on ilmselge, et uue sajandi algul lavale jõudvad tekstid on tegelikult kirja pandud veel eelmisel sajandil.

21. sajandil hakkab loomulikult lavale jõudma ka nullindatel valminud tekste, kuigi esialgu puudutab see rohkem eesti dramaturgiat. Võib välja tuua maailmakirjanduse ajaloo pikki perioode ja olulisi stiilivoole (näit rooma kirjandus, inglise romantism, muinasgermaani kirjandus) ja kaalukaid autoreid (Jean Racine, Christopher Marlowe¹², Honoré de Balzac) millest/kellest pole kahekümne ühe aasta jooksul Eesti teatris pea ainustki märki, samuti jääb enam kui napiks mõne vanema kirjanduspärandiga seotud lavalise žanri (heroiline värssdraama) esindatus. Teatrite avalikustatud hooajaplaanidest selgub, et mõndagi eelnevalt nimetatust kajastus teatrite plaanides, kuid ei saanud teoks. Näiteks kuulutab Vanemuine oma 1991/1992 hooajaplaanis (Hein 1991) välja ka Jean Racine'i „Phaidra”, mis olnuks esimene klassitsistliku tragöödia lavastus Eestis, kuid see plaan paraku ei teostu.

Eeldamisi mängib siin kaasa teatripraktikute väheldane maailmakirjanduse tundmine ja kvaliteetsete eestikeelsete tõlgete vähesus, küllap ka teatrite turunduslik kaalutus laiemale vaatajateringile tundmatu autori ja olustikuga teose pakkumisel.

Kriitikutele on maailmakirjanduse „valged laigud” ja ühekülgne klassikalavastuste palett siiski aastaid muret valmistanud. Jaak Rähesoo mainib näiteks Eesti teatri 1970.–1980. aastaid silmas pidades: „Oli kadumas üldse värssnäidendi traditsioon, selle omalaadsete tinglikkuste taju ja elementaarne värsilugemise oskus. Klassika mõiste oli kitsenenud ainuüksi viimasele sajale aastale, Ibsenist lähtunud teatritele. Ja seda kummalisel kombel arengujärgus, kus eesti teater oli muutunud mitmeti tinglikumaks ja metafoorsemaks, mis võinuks hoopis soodustada vanemale klassikale lähenemist.” (Rähesoo 1995: 196) Mingil hetkel kriitika siiski – nagu juba varem mainitud – loobub oma „soovinimekirjade” avaldamisest, mõistes, et lavastajad teevad oma valikuid muudel alustel.

¹² Jaanus Rohumaa/ Triin Sinissaare näidendi „Genoom” tekstis on kasutatud fragmente Christopher Marlowe' tragöödiast „Doktor Faustus”, mis esietendus Tallinna Linnateatris 2006. aastal, lav Jaanus Rohumaa.

Uuema aja enamat avatust maailmas toimuvalle illustreerib kindlasti värskete tõlketekstide kiirem lavalejõudmine (varasema 10–20 aasta pikkuse ooteaja asemel), mõnel juhul jõuab Londonis maailmaesietendunud menuk Eesti lavale vaid aastapäevad hiljem. Uue maailmadramaturgia Eestisse jõudmisel on selged regionaalsed ning turunduslikud prioriteedid: esimeses järjekorras tutvustatakse Eesti vaatajale Broadway ja West Endi hittnäidendeid (Alan Bennetti „Õuedaam”, Edward Albee’ „Kits”, David Auburni „Tõestus”), natuke ka soome ja saksa uut näitekirjandust, tagaplaanile nihkub aga vene uuem dramaturgia.

Ajastu tendentse kujundavad uued tekstiloomestrateegiad, mis olemasolevaid (ka krestomaatilisi) tekste aktiivselt töötlevad-muudavad, kipuvad ajuti autorluse mõistet hāgustama (kust jookseb dramaturgilise töötuse ja olemasolevast tekstist vaid kaudseid mõjutusi saanud originaalnāidendi piir?). Mōistagi problematiseerib see ühe või teise lavastuse autorluse ning sedakaudu ka regionaalse ja ajastulise määramise. Olgu või näiteks toodud valik sel perioodil valminud Shakespeare’i-tōōtlusi, kus originaali põhjale on loodud täiesti uus ja iseseisev tervik: „Julia”, „Hot”, „Hamletid” (autorid-lavastajad vastavalt Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper, Mati Unt, Sasha Pepeljajev).

Traditsiooniliselt on Eesti teatris üsna tagasihoidlikult esindatud **antiikdraama**. Vaatlusalusel perioodil esindavad antiikdraamat originaalkujul vaid Sophoklese „Kuningas Oidipus”, Euripidese „Bakhandid” ning Aristophanese „Lysistrate” (viimane kahes lavastuses). Tinglikumalt võime siia rubriiki lisada mõned antiikmūūtide uusaegsemad tōōtlused (Jean Anouilh’ „Antigone”, Heiner Mūlleri „Philoktetes”, Friedrich Dūrrrenmatti „Herakles ja Augeiase tallid”). Sellesse suunda on oma panuse andnud eesti autorid, näiteks Mati Undi (tegelikult pigem suverāānse originaalteosena vōetav) „Vend Antigone, ema Oidipus”, antiikteemaga tegelevad omamaistest autoritest ka Talvo Pabut („Oidipuse kompleks”, „Sisypfos”) ning Jaan Vōōramaa („Aisopos”).

Palju rikkalikum pole seis **keskaja** kirjanduse lavaseadete osas ning seegi vāhene on seotud peamiselt vaid ühe lavastaja, Lembit Petersoniga, kes erinevate tudengitruppidega (lavakunstikateedri, Eesti Humanitaarinstituudi ja Viljandi Kultuurikolledži üliōpilased) on vōtnud tōlgendada meile ajaliselt sedavōrd kaugeid materjale nagu 13. sajandi algusest pärit anonūūmse prantsuse autori *chante-fable* (laulu ja proosateksti ühendav 13. sajandi alguse lavažanr) „Aucassin ja Nicolette”, 13. sajandi keskpaika esindav anonūūmne poolliturgiline draama „Aadamamāng” või juba 15. sajandist meieni sāālinud teos „Farss isand Pathe-linist”. Tinglikumalt esindab seda ajafraktsiooni ka Skandinaavia mūtoloogia tāhtteos, arvatavalt 14.–17. sajandil loodud islandi skaldikunsti kāsiraamat „Noorem Edda”.

Tunduvalt rikkalikum on **renessansi** epohhist pärinev tekstikogum, olguigi et seda esindab peamiselt üksainus autor, kōnealuse perioodi māngituim klassik William Shakespeare (18 nāidendit, 51 lavastust, lisaks kaks tema teoste kompilatsiooni, „Williamile” ning „Shakespeare’i kogutud teosed”). Kahel korral on tegijaid inspireerinud Boccaccio „Dekameron”. Korra jõuab meie publiku ette autentne, 16. sajandist pärit *commedia dell’arte* kanooniline tekst „Armunud vanamehed”. Tinglikumalt kuuluvad siia Miguel de Cervantese „Don Quijote’i”

mitmed eri žanrites lavatöötused (Mitch Leigh' muusikal, Julius Massenet' ooper, Ludwig Minkuse ballett, Mihhail Bulgakovi ja Aleksandr Volodini draamaversioonid) – kõik neist (peale balletiversiooni) jõuavad publiku ette aastatel 1994–1995, liitudes selle perioodi Eesti teatri ühe leitmotiiviga, praktilis-merkantiilsele maailmavaatele vastanduva romantilise kangelase otsinguga.

Barokkdraama rubriigist on välja tuua vaid Pedro Calderón de la Barca teosed „Elu on unenägu” ja „Armuväärastus” ning Lope de Vega „Tantsuõpetaja”, samuti Tirso de Molina paar tekstikatket tudengilavastuses „Karlose ema õde”. Tõsi, Ugala mängukavast leiame veel Tirso de Molina nime all esietendunud näidendi „Kadunud sõrmus”, kuid mõneski vastukajas (vt näiteks Epner, L. 2012: 122) öeldakse välja, et tegu on müstifikatsiooniga – sama kinnitab ka Eesti Teatri Agentuuri elektrooniline näidendite andmebaas, kus nimetatud näidendi autoritena on kirjas hoopis Riina ja German Schutting, seega liigitub see teos hoopis kodumaiseks algupärandiks.

Klassitsistliku tragöödia ainus esindaja on Pierre Corneille' „Illusioon”, taas Mati Undi poolt tugevasti töödelduna (pealkirja all „Näitleja näitab ja vaataja vaatab”). Klassitsistliku komöödia nišš on pisut kopsakam, kuna seda täidab maailmaklassik Molière'i looming. Viimase 17 lavastust hõlmavad peaaegu kogu komöödiograafi draamapärandi, menukaim neist on „Tartuffe” (neli lavastust). Jooksvas repertuaaripildis siiski see autor väga dominantne pole, sest mitmel puhul on tegu suvelavastuse või tudengitööga, mis tähendab piiratumat mängukordade arvu.

Valgustusajastu rubriik on seevastu rikkalikum. Valgustusajastu tähtautorilt Johann Wolfgang Goethelt jõuavad lavale koguni kuus lavatõlgendust „Faustist” (neist kaks ooperitena) ja esimest korda ka tunduvalt vähem tuntud „Clavigo”. Friedrich Schilleri loomingulisest pärandist on lavastajaid inspireerinud „Don Carlos”, „Maria Stuart” ning „Salakavalus ja armastus” (viimane kahes lavastuses). Vähem tuntud klassikutest toodi korra lavale ka Marivaux' loomingut („Puudutused ja ühteliitmised”). Teise prantsuse klassiku Beaumarchais' komöödiad on olnud meie lavadel ülisageli ooperitena, „Figaro pulm” (taas tudengilavastusena) jõuab korra ka draamalavale. Pärast pikemat vaheaega on eesti publiku ees Taani rahvusliku teatri rajaja Ludvig Holbergi „Mäeküla Jeppe”, samalt autorilt on lavastatud ka tunduvalt vähem tuntud „Erasmus Montanusest”. *Commedia dell'arte* hilisema töötleja Carlo Gozzi „Armastus kolme apelsini vastu” erakordse menu saavutanud lavastus ei ärgita siiski lavastajate suuremat huvi sama kirjaniku ega ajajärgu teiste teoste vastu, küll aga leiab paaril-kolmel korral tee lavale Gozzi kaasaegse Goldoni draamalooming („Kahe isanda teener”, „Naljakas juhtum”, „Trahter „Mirandolina””). 18. sajandi maailmakirjandusest väärivad esiletoomist veel paar esimest korda Eesti lavale jõudnud klassikalise romaani (De Laclos' „Ohtlikud suhted”, Henry Fieldingu „Tom Jones”) lava-versiooni.

Romantismi ajajärk on juba arvukamalt esindatud, mis osalt on seotud 1990ndate keskel esile kerkiva romantilise kangelase teemaga. Valdavalt esindavad need teosed ühe kultuuriruumi, prantsuse romantikute loodud kirjandust. Esimesena tuleks nimetada prantsuse esiromantikut Victor Hugod, kes jõudis

Eesti lavale nii oma suurromaaniga „Jumalaema kirik Pariisis” (lisaks selle balletiversioon „Esmeralda”) kui ka draamadega „Hernani” ja „Angelo, Padua türann”. Peamiselt ühe muinasjutu, „Pähklipureja” lavatõlgendustega (kolm Pjotr Tšaikovski samanimelise balleti lavastust, kaks sõnalavastust) on esindatud Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, samuti on leidnud tee lavale tema romaani „Kuradieliksiir” isikupärane nägemus Madis Kõivult.

Sündmusteks kujunevad kaks Alexandre Dumas’ vanema musketäride romaani põhjal valminud suvelavastust („Kolm musketäri”, „Kakskümmend aastat hiljem”), ent lavale tuuakse ka sama autori seiklusromaan „Krahv Monte Cristo” dramatiseering ning kangelasdraama „Kean” (Jean-Paul Sartre’i töötluses, kaks lavastust). Kammerlikuma suvelavastusena äratav huvi Prosper Mérimée jutustuse „Carmen” lavatõlgendus (mitme sama jutustuse alusel valminud ooperilavastuse kõrval). Uus autor Eesti teatris on prantsuse romantik Alfred de Musset („Armas tusega ei vallatleta”, kaks lavastust; „Marianne’i kapriisid”). Saksa romantismi esindab Franz Grillparzeri „Esiema needus”. Vene romantismiklassikute tagasihoidlikumast panusest on nimetada vaid Lermontovi „Maskeraadi” kaht lavastust ning mitmeid Puškini „Väikeste tragöödiate” tsüklistse kuuluvate väikevormide lavastusi, pildil figureerib ka Ivan Turgenev („Kuu aega maal”, „Provintslanna”, „Isad ja pojad”). Oma loominguga romantismi ja realismi piirile asetuva Nikolai Gogoli komöödiad kinnitavad jätkuvat aktuaalsust („Naisevõtmise” kolm lavastust, „Revidendi” neli lavastust). Romantistlikku luulet esindab ainsa üksiklasena Robert Burns, kelle loomingust on valminud luule- ja laulukava „Lõbusad kerjused”.

Kirjanduslooliselt kuuluvad romantismi alla ka Hans Christian Anderseni ning vendade Grimmide kunstmuinasjutud. Nende tuntud teoste lavatõlgendused hõlmavad soliidse osa lasteteatri produktsioonidest. Samuti paigutuvad siia nii soome kui ka eesti kunsteeposed „Kalevala” ja „Kalevipoeg”, mille alusel valmib mitu lavastust („Lemminkäinen”, „Kalevipoeg”, „Kalevipoja lood”), kusjuures „Kalevipoja” alusel on tehtud kolm tantsulavastust („Kalevite kange poega”, „Kalevipoeg”, „Exitus”). Üksiti saame siitpeale ajateljele asetada ka omamaise näitekirjanduse esimesed palad, eeskätt Lydia Koidula draamaloomingu, mida on ikka ja jälle lavale toodud, paaril korral ka Koidula kaasaegsete loodud näitemängukatsetusi (Jakobsoni „Arthur ja Anna”, Jannseni „Tuhlabida valitsus”).

19. sajandi keskel alanud üleminekut romantismilt realismile peegeldavatest autoritest on mõnevõrra üllatuslikult Eesti teatraale inspireerinud Georg Büchneri draamalooming („Woyzeck”, „Giljotiin Dantonile”, „Dantoni surm”, „Leonce ja Lena”). Tema kaasaegsetest saame nimetada veel Charles Dickensit („Kilk koldel”, „Oliwer Twist”, „Nicholas Nickleby elu ja seiklused”) ning Gustave Flauberti („Madame Bovary” balletiversioon). Dumas’ noorema „Kameeliadaam”, mille tuntus põhineb suuresti Verdi ooperil „Traviata”, on sel perioodil Eestis laval nii ooperi (kolm lavastust), balleti kui sõnalavastusena (Andres Noormetsa Dumas’ jutustust ning Verdi ooperit sünteesiv „La Traviata öö”). Vene kirjanikest saab nimetada peamiselt Vene Teatris lavastatud Aleksandr Ostrovskit („Kaasavaratu”, „Mets”) ning Fjodor Dostojevskit, viimase loominguga alusel valmib nii suurromaanide dramatiseeringuid („Kuritöö ja karistus”, „Idioot”) kui

väiksemaid tekstimontaaže („Majasuurune kivi”). Maailmadraama 19. sajandi lõpu uusromantilist tiiba esindab Edmond Rostand („Cyrano de Bergerac”, „Romantikud”). Soome klassiku Aleksis Kivi romaan „Seitse venda”, mis on alati köitnud ka Eesti teatralide tähelepanu, kogub sel perioodil neli lavastust (neist üks tantsulavastus), taaslavastatakse ka Kivi rahvakomöödia „Nõmmekingsepä”. Soome sama ajajärgu teiste autorite teostest võib üllatavaks leiuks arvata Juhani Aho külaelupildikese „Raudtee”. Muudest 19. sajandi lõpu maailmakirjanduse klassikutest väärivad mainimist rootslane Selma Lagerlöf ja tema tuntuim romaan „Gösta Berlingi saaga” (kaks lavastust) ning briti klassik Oscar Wilde, kellelt jõudsid lavale romaani „Dorian Gray portree” dramatiseering ning harva näitena stiilipuhtast salongikomöödiast „Ideaalne abikaasa”.

19. ja 20. sajandi vahetuse maailmadraama puhul aga saame rääkida peaaegu täielikust representatiivsusest. Selgelt esilduvad juhtautorid Henrik Ibsen ja Anton Tšehhov, foonil figureerivad August Strindberg ja George Bernard Shaw (viimaselt „Südamete murdumise maja”, „Doktori dilemma”, „Pygmalion”). Ibsen, Eestis paljumängitud autor alates teatri professionaliseerumisest, on sage autor ka 1990ndatel, kuid muutub uuel aastatuhandel märgatavalt marginaalsemaks (vaid kolm lavastust). Analoogne lugu on teise suure põhjamaalase August Strindbergi loominguga – siiski leiavad vaatlusalusel perioodil lavastamist pea kõik Ibseni ja Strindbergi tuntumad draamad. Seevastu huvi Tšehhovi vastu ei näi raugevat, näiteks 2001. aastal jõuab lavale korraga kaks „Kajakat” ja kaks „Kirsiaeda”.

Naturalistlikku voolu esindavad repertuaaripildis Strindbergi mõningad draamad („Preili Julie”, „Isa”) ning üksainus nimetus saksa klassikult Gerhart Hauptmannilt („Rotid”), instseneeringutena ka paar Émile Zola lavatõlgendust („Thérèse Raquin”, „Daamide õnn”). Sümbolistliku draama näidetena tuleb nimetada Oscar Wilde’i draamat „Salome” (kolm lavastust, neist üks ooperižanris) ning tema paari kunstmuinasjuttu, kaht Maurice Maeterlincki näidendit („Pelléas ja Mélisande”, „Sinilind”) ja viimaks Eesti teatrisse jõudnud sümbolisti ning eelsürrealisti Alfred Jarry teost „Kuningas Ubu”. Siia ritta tuleks paigutada ka erakordselt pika loomisvõimega, naturalismist ja sümbolismist mõjutusi saanud ning hiljem realistliku draama kaanoniga liitunud Eugene O’Neilli draamalooming, mis on Eestis endiselt populaarne („Pikk päevatee kaob öösse”, „Saatuse heidikute kuu”, „Anna Christie”).

Liitkem siia ka eelmise sajandialguse omaklassikute August Kitzbergi, Eduard Vilde ja Oskar Lutsu realistlikku ning uusromantilist stiili esindavad teosed, mis ootuspäraselt on repertuaaripildis dominantses positsioonis. Proosadramatiseeringutena äratavad soodsat tähelepanu Tammsaare krestomaatiliste teoste varju jäänud noorpõlvejutustuste („Noored hinged”, „Pikad sammud”) lavaseaded.

Oma selge koht on üldpildis 1920ndate **modernistlikul draamal**. Huvi äratavad selles vallas Luigi Pirandello („Kuus tegelast autorit otsimas”, „Nii see on (kui teile näib)”) ja Thornton Wilderi („Meie linnake”, „Pikk jõululõuna”) draamad, aga ka saksa ekspressionismi klassikud (Alfred Brusti „Igavene inimene”, Franz Werfeli „Ainsal ööl”) ja mõni vähem tuntud (Karel Čapeki „RUR”, Lord Dunsany „Jumalate naer”, Stefan Zweigi „Volpone”) või ka

nõukogude tsensuuri paine alt vabanenud teos (Nikolai Erdmani „Enesetapja”). 1920ndatel alustanud Bertolt Brechti draamad on mängukavas olemas („Kolmekrossiooper”, „Härra Puntila ja tema sulane Matti”), kuid huvi tema pärandi vastu on ilmselges langustrendis (nullindatel Brecht peaaegu kaob repertuaarist).

Üpris ettevaatlikult on lavastajad pöördunud **modernistliku romaani** dramatiseerimisvõimaluste poole, ehkki huvi näiteks Franz Kafka proosa lavaletoomise vastu on hoomatav („Protsess” ja „Metamorfoos”, viimane kahes versioonis). Esimest korda Eestis proovitakse lavale panna ka Virginia Woolfi esmapilgul mitte eriti lavalist proosat („Orlando”), samuti Thomas Manni romaani „Võlumägi”. Modernistliku proosa esindajatena võiksime siia lisada eesti kirjanduse 1920.–1930. aastate olulisemad teosed, eeskätt Tammsaare eksistentsiaalsete sugemetega suurromaanide arvukad dramatiseeringud. Modernistliku paradigma alla (rahvusvahelises mõistes) võib paigutada ka eesti kirjandusuurimises uusromantismiga seotud Friedebert Tuglase loomingu, kelle romaan „Väike Illimar” ning impressionistlikud novellid inspireerivad ikka ja jälle teatripraktikuid („Popi ja Huhuu”, „Toome helbed”, „Maailma lõpus”). Romantilise ja realistliku laadi isikupärase ühendajana tuntud August Gailiti loomingust on leidnud tee lavale tema tuntuim romaan „Toomas Nipernaadi” (kaks lavastust), aga ka Nõukogude perioodil keelatud kirjanduse hulka kuulunud romaanide „Ekke Moor” ja „Karge meri” ning mitmete novellide lavaseaded.

Teise maailmasõja eelsest maailmadraamast jõuavad esimest korda Eesti lavale paar meile uuelaadse poeetikaga ning intellektuaalselt nõudlikku dramaturgi, näiteks prantslane Jean Giraudoux’ („Undiin”) või inglase Thomas Stearns Eliot („Mõrv katedraalis”, „Kokteiliõhtu”), aga ka eeleksistentsialist Miguel de Unamuno („Ühe kire lugu”, romaani dramatiseering).

1930ndate välisdramaturgia meelelahutuslikuma repertuaari autoritest on osutunud populaarseks Noël Cowardi salongikomöödiad („Eraelud”, „Heinapalavik”), meile lähedasemast areaalist ka 1930ndate traditsionalismi esindava Hella Wuolijoki Niskamäe saaga („Niskamäe noorperenaine”, „Niskamäe kired”). Omamaisest kirjandusest esindavad selle kümnendi meelelahutuslikumat osa Hugo Raudsepa komöödiad („Mees, kelle käes on trumbid”, „Salongis ja kongis”, „Vaheliku vapustused”), mille lühiajaline renessanss 1990ndate alguses on tingitud lopsakatest karakteritest ja suurt (taas)äratundmisrõõmu pakkuvatest poliitilistest allusioonidest. Mõnel korral on teatrid arhiividest avastanud ka mõne täiesti äraunustatud kodumaise näitemänguteksti (Artur Adsoni „Iluduskuninganna”, Ernst Peterson-Särgava „Uus minister”), mis pälvib ootamatultki suurt publikuhuvi.

Teise maailmasõja järgse maailmadramaturgia tuntud autorite Friedrich Dürrenmatti („Romulus Suur”, „Sügisõhtul”) ja Max Frischi („Don Juan ehk Armastus geomeetria vastu”) teoste kõrval äratav pärast tsensuuritõkete kadumist suurt huvi **absurdidraama**, eeskätt Samuel Beckett („Godot’d oodates”, „Lõppmäng”, „Õnnelikud päevad”), aga ka Eugene Ionesco („Ninasarvik”, „Kiilaspäine lauljanna”). Uute autoritena avastatakse Jean Genet („Toatüdrukud”, „Palkon”), Harold Pinter („Majahoidja”, „Kojutulek”, „Tumm teener”), Belgia avangardist Michel de Ghelderode näidendiga „Vägeva vikatimehe võidukäik”

ning eksistentsialistliku draama viljelejad Jean-Paul Sartre („Väljapääsu ei ole”) ja Albert Camus („Arusaamatus”, „Caligula”). Eelnimetatutest märksa laiema kõlapinna leiavad mitu poolaka Sawomir Mrożeki näidendite lavatõlgendust („Tango”, „Emigrandid”). Poola dramaturgia on eriti 1990ndate Eesti teatris üldse märgatavalt esil, eriti oluline on kahe poola uusklassiku, Stanisław Witkiewiczi („Hullumeelne ja nunn”, „Väikeses häärberis”) ja Witold Gombrowiczi („Iwona, Burgundia printsess”, „Laulatus”) ebakonventsionaalsete tekstide alusel valminud lavastused. Tähelepanu väärib veel 20. sajandi ühe tuntuima romaani, George Orwelli „Loomade farmi” lavalejõudmine.

Eesti teatrite repertuaaripildi **traditsiooniline psühholoogiline draama** leiab oma tekstilise toe valdavalt Ameerika 20. sajandi teise poole draamaklassikutelt: endiselt on hinnas Tennessee Williamsi („Klaasist loomaaed”, „Iguaani öö”, „Kass tulisel plekk-katusel”), Shelagh Delaney („Mee maik”, kolm lavastust) ning vahepeal samuti keelatud Arthur Milleri („Hind”, „Salemi nõiad”) looming, mida täiendab ka mõni romaani instseneering (Truman Capote’i „Rohukannel”). USA dramaturgidest on fookuses veel kõrgelt auhinnatud Edward Albee („Kes kardab Virginia Woolfi?” uuslavastus, lisaks tunduvalt hilisemal ajal kirjutatud „Kolm pikka naist” ja „Kits”). Ettevaatlikumalt võetakse vastu Sam Shepardi tinglikum-võõritavam laad („Armuhullus”, „Tõeline lääs”, „Maetud laps”), millega loomuldasa haakub 1960.–1970. aastate eesti tinglik draama (Mati Unt, Paul-Eerik Rummo, Enn Vetemaa, Rein Saluri).

Täendusrikas aasta maailmakirjanduse kronoloogias on 1967, mil esimest korda jõudsid lugeja ette kaks „sajandi romaani”: Gabriel García Márqueze „Sada aastat üksildust” ning Mihhail Bulgakovi (tegelikult palju varem kirjutatud) „Meister ja Margarita” – mõlemad romaanid jõuavad meid huvitaval perioodil ka Eesti teatri lavale, neist Bulgakovi romaan kahes lavastuses.

1970ndate ja neile järgnevate kümnendite Euroopa maailmadraama toob teatrilavadele heaoluühiskonna kriitika ning võõrandumistemaatika, Eesti teater tunnetab neist suuremat ühisosa taas pigem absurdi kalduvate autorite, näiteks Tom Stoppardiga („Erarahu”, „Rosencrantz ja Guildenstern on surnud”). Mängukava elitaarsemat suunda markeerivad eksperimentaalsemat draamat viljelevad Thomas Bernhard („Päral”, „Harjumuse jõud”) ning Bogusław Schaeffer („Kvartett neljale näitlejale”, „Proovid”). Laiema publikuga leiavad parema resonantsi psühholoogilist pinevust ja teravmeelsust osavalt ühendavad Peter Shaffer („Amadeus”, „Equus”, „Eluvald”), Murray Schisgal („Kaks ringi ümber pargi”, „Tiiger”) ning Athol Fuggard („Teekond Mekasse”). Komödiograafidest on liidripositsioonil Neil Simon („Päikesepoisid”, „Piparkoogileedi”) ja Alan Ayckbourn („Intiimsed tehingud”, „Koomiline potentsiaal”). Oma osa annab Eesti teatripilti 1970ndate filmikunsti klassika, sest lavale tuuakse mitu esialgu filmistsenaariumina kirjutatud teksti (R. M. Fassbinderi „Petra von Kanti kibedad pisarad”, Ingmar Bergmani „Stseenid ühest abielust”).

Eesti NSV aegne kirjandus on selgelt tõrjutud-unustatud seisundis. Pärast tsensuuri kadumist käib üle lavade väike väliseesti kirjanduse laine, mis ei kesta kuigi kaua ja millest esile tõusevad vaid üksikud nimetused (Karl Ristikivi „Hingede öö”). Selle kõrval otsitakse lavalist adekvaati mõnele eesti proosa

tähtteosele (Jaan Krossi „Keisri hull”, Mati Undi proosa), draamatikast on jäänud sõelale Paul-Eerik Rummo „Tuhkatriinumäng” ja Vaino Vahingu „Suvekool”, varasemast ajast tõeliselt üllatava valikuna Egon Ranneti „Kadunud poeg” selgelt sardoonilise kõrvalpilguga tehtud lavastuses.

1990ndate alguse Eesti teatris on veel selgesti hoomatav paarikümneaastane lõtk maailmadraama arenguga, seega jõuavad alles nüüd meie publiku ette mitu 1970ndate krestomaatilist autorit ja teatriteksti (David Mameti „Elu teatris”, Yukio Mishima „Proua de Sade”, Peter Weissi „Rahvasõbra tagakiusamine ja tapmine vaimuhaiglas sadisti juhtimisel”, Tadeusz Różewiczi „Valge abielu”, jaapanlase Minoru Betsuyaku mitu näidendit).

Viimaks **nüüdiskirjanduse**ni jõudes võiks alustada vene „uue laine” sotsiaalselt teravatest näidenditest, mis 1980ndate algul ja keskel olid Eesti teatrite repertuaari keskmes, kuid kümnendi lõpus kiiresti taandunud, nullindatel jäävad vene autorid mängukavas juhuautoriteks (mainigem vendade Presnjakovide „Terrorismi” ning Viktor Pelevini romaani „Tšapajev ja Pustota” instseneeringut). Eesti teatraalid on selgelt pööranud oma pilgud angloameerika päritolu menuautorite poole, avastatakse Brian Frieli („Lõikuspeo tantsud”, „Imearst”, „Aristokraadid”) intellektuaalselt subtiilsed ning Ronald Harwoodi („Kostümeerija”, „Kvartett”) turvalisemalt draamakonventsioone järgivad näitemängud. Väga rikkalikus valikus on 1990ndate Eesti teatris Skandinaavia maade, eriti Rootsi dramaturgiat (Per Olov Enquist, Lars Noren, Margareta Garpe, Staffan Göthe), mis sammhaaval hakkab kaotama varasemat pikka vaheaega teose valmimise ning Eesti-lavastuse vahel (Enquisti „Pildimeistrid” valmib 1998. aastal ning on Ugala laval juba 1999. aastal). Ida-Euroopa ja ka prantsuse uuem draama seevastu peaaegu kaob repertuaarist, üksikute õnnelike eranditega siiski (prantsuse uuemast draamast Bernard-Marie Koltèsi „Roberto Zucco”, poola näitekirjandusest Janusz Głowacki „Antigone New Yorgist”). Itaaliast on paari tagasihoidliku komöödia kõrval üles leitud Dario Fo mänguliselt pillavad tragifarsid („Selge-sompus-tuuline”, „Elizabeth – naine juhuse tahtel”, „Vabameelne abielu” jt).

1990ndate uued kommunikatsioonivõimalused paiskavad Eesti teatrisse tohutul hulgal uusi autoreid, kellest paljud jäävad kohalikus kontekstis ühe-teoseautoriteks. On ilmne, et repertuaariplane koostades sirvitakse esimeses järjekorras Londoni, New Yorgi, Stockholmi või Helsingi suuremate teatrite mängukavasid ning sõelutakse sealt välja „kuumad nimed”. Silma hakkab ka hulk uuemaid teatritekste, millel on teatav skandaalsuse või seniste tabuteemade lõhkumist töötav varjund (Martin Shermani „Bent”, Manuel Puigi „Ämbliknaise suudlus”, aga ka Jouko Turkka „Connecting People”). Angloameerika dramaturgia valikul torkab silma, et suurt usalduskrediiti evivad kõik Pulitzeri preemia laureaadid (David Auburni „Tõestus”, Margaret Edsoni „Hingetõmme” jt). Mõnigi kord tuleb aga ilmsiks, et mujal maailmas parajasti laineid lööv või preemiaid pälvinud uudisteos jääb Eestis vähekõnekaks (Tony Kushneri „Inglid Ameerikas”). Ent muidugi leiab ka vastupidiseid näiteid: kaks 1990ndatel debüteerinud iiri dramaturgi, Martin McDonagh („Mägede iluduskuninganna”, „Connemara. Üksildane lääs”, „Inishmaani igerik”) ja Conor McPherson („See pärnapuulehtla”,

„Teisel pool”, „Kiirgav linn”), muutuvad kiiresti Eestis „oma autoriteks”, kelle pea iga uus näidend leiab kiirelt tee ka siinsele lavale. Mõnest teisest kultuuri-ruumist võib mingiks perioodiks esile kerkida üksainus autor (lühikese aja jooksul toob Tiit Palu lavale kolm itaallase Luigi Lunari näidendit). Üks väheseid prantsuse nüüdisaegseid dramaturge, kes kindlalt Eesti teatripildis koduneb, on intellektuaalse draama ja bulvarinäidendi ristteel seisev Eric-Emmanuel Schmitt („Enigma variatsioonid”, „Kahe maailma hotell”, „Oscar ja Roosamamma”).

1990ndate alguses koduneb eesti kultuuriruumis **postmodernismi** mõiste, mida teatri kontekstis seotakse eelkõige Mati Undi, aga ka Peeter Jalaka lavastustega (mõnede käsitluste kohaselt võib leida hulgaliselt postmodernistlikke tunnuseid juba 1960.–1970. aastate Eesti teatriuudenduse aegsetes lavastustes; vt Heinsalu 2015: 83). 1990ndatel ilmub meie teatrite repertuaari ka üksikuid nüüdisaegse maailmadraama postmodernistliku suuna esindajaid (Caryl Churchilli „Tipptüdrukud”, Tankred Dorsti „Merlin”, Wolfgang Maria Baueri „Ühe võõra silmades”). Mingit selgepiirilist suundumust teatrimaastikul neist üksikutest nimetustest siiski ei teki, pealegi jäävad postmodernistliku draama mitu esindusautorit (Botho Strauß, George Tabori) meile lavadele jõudmata. Terviklikuma üksusena saab postmodernistlikust draamast rääkida eesti omadramaturgia kontekstis: sajandivahetuse paiku tuleb lavale mitu näidendit tandemi Ervin Õunapuu – Toomas Hussar sulest („Immelmanni sõlm”, „Sünkroniseerijad”, „Tule minuga lendma”), mis oma esteetikalt haakuvad selle perioodi Eesti teatri avangardsema tiivaga.

Peatükki kokku võttes võib resümeerida, et küllap on väiksemas kultuuris paratamatu, et teatrite repertuaari dramaturgilise materjali kronoloogiline representatiivsus on üpris ebatäielik ning ka alalhoidlik: ilmselt kuuluvad Tšehhov ja Shakespeare paljude teistegi rahvuskultuuride mängitavaimate autorite hulka. Repertuaaripildi dünaamikat jälgides võib sedastada, et vanemast klassikast leiavad lavastajad huvipakkuvaid tekste pigem tuntud klassikutelt, ikka ja jälle Tšehhovilt või Shakespeare’ilt, ning astuvad sedakaudu dialoogi varasemate lavatõlgendustega. Seni lavastamata vanemate klassikute tekste tuuakse lavale aasta-aastalt pigem harvem. Nii paigutavad pea kõik antiikdraama ja keskajast pärit tekstide näited eelmisesse sajandisse, nullindatel lavale toodud materjalide autorkonna moodustavad peamiselt uued autorid või siis üksikud etableerunud klassikud. Vanema omaklassika puhul võib täheldada orienteerumist üksikutele krestomaatilistele teostele: Tammsaarelt ikka ja jälle „Tõde ja õigus”, Lutsult ikka ja jälle Paunvere sari või „Nukitsamees”, kuigi mõlema kirjaniku looming on ju tunduvalt mahukam.

Vanema maailmakirjanduse pärandi vähese esindatuse põhjus on seotud osaliselt (lavakõlblike) tõlgete puudumisega, aga ka üldise humanitaarkultuuri vähese tundmisega. Samuti on näiteks värssnäidendi esitamise tava Eesti teatris küllalt vähene, mis tähendab, et näitlejate värsiesitamise oskus pole saanud kuigi palju arenemisvõimalusi. Omapoolse arvamusena lisan, et üheks põhjuseks on ka kohaliku vaataja liiga erinev minevikukogemus kasvõi Lääne-Euroopa riikide kodanikega võrreldes (rääkimata juba kaugematest regioonidest) ja see ei võimalda piisavalt adekvaatselt tajuda kõiki vanema välisnäidendi vastuvõtu

peensusi (näiteks traditsioonidega klassiühiskonna toimimist). Meil harvem lavastatud autoreid, võõramasse kultuurikonteksti või vähem viljeldud žanrisse kuuluvaid teoseid tuleb eriti põhjalikult planeerida väiksemate linnade teatrites, mille potentsiaalne publik pole alati valmis dialoogiks elitaarsemate tekstidega. Näide oma vaataja eelarvamustest vabastamiseks on Rakvere teatril, kus värssdraamale (ja üldse tõsisemale klassikale) jätkus publikut vaid mõneks mängukorraks. 1996. aastal Rakvere teatris oma esimest lavastust planeerinud Ain Prosa tutvus värske Emori uuringuga, kust selgus, et värssdraamat soovib Rakveres vaadata 0%, komöödiat aga 90% vaatajatest. Samal ajal leidis Prosa näidendi „Shakespeare’i kogutud teosed”, mis ühendas Shakespeare’i näidendid paroodilis-meelelahutuslikul viisil ja võimaldas seega ühendada lavastaja huvid publiku ootustega. (Karulin 2013: 149) Tulemuseks oli erakordselt publikumenukas lavastus (65 mängukorda), mis lubas teatril järgnevatel hooaegadel repertuaari võtta veel mitu Shakespeare’i näidendit („Palju kära ei millestki”, 1997; „Macbeth”, 1999; ka Gorini „Armastajad kurja tähe all” kui „Romeo ja Julia” uustöötlus, 2000).

KOKKUVÕTE

Tänapäeva infoühiskond kipub kergesti tekitama illusiooni lõpmatute võimaluste kättesaadavusest. Nii võib ühe teatri hooajarepertuaari koostamine praegustes tingimustes tunduda täiuslikult vaba loomingulise aktina. Peaaegu kõik teadaolevad tekstid ja muud dramaturgilised materjalid on väikse infokorje abil kättesaadavad, pea kõik mineviku tabuteemad on avatud, samuti puuduvad aruandluskohustused kontrollorganite ees.

Tegelikkuses tuleb igal institutsioonil oma tegevusprogrammi (mille üks väljundeid on teatri puhul repertuaar) kokku seades arvestada lugematute aspektidega, millest ühe osa moodustab nn objektiivne etteantus (institutsiooni geograafiline asukoht, statsionaarne mängupaik jm), teise osa vabalt valitavad elemendid (konkreetsed dramaturgilised materjalid, lavastajad jm). Käsitletud eelnevalt tüüpilisemaid kriteeriume teatrite repertuaari koostamise põhimõtetes, tuleb rõhutada, et eeldamisi evib iga teater veel mitmeid spetsiifilisi kriteeriume, millest üks osa (näiteks kunstilise juhi isiklikud maitseotsustused) ei pruugi olla isegi sõnastatud. Kindlasti on repertuaari koostamine vaevanõudev ja keerukas protsess, kus tuleb arvestada ka teatud kompromissidega. Vaevalt saab iga repertuaari kinnitatud uuslavastus vastata enamale kui kolmele-neljale kriteeriumile (näiteks sobivate peaosaliste trupp, pluss motiveeritud lavastusmeeskond, pluss teatri avalikku kuvandit soodsas suunas kujundav autor), samal ajal nelja-viit kriteeriumit täielikult ignoreerides (näiteks kohaliku publiku huvi on prognoositud väikseks, lavastus- ja reklaamikulud ebamõistlikult suured, lavastusega ei saa teha väljasõiduetendusi, hõivatud külalishäitlejad teevad keeruliseks etenduste planeerimise vmt).

Käsitlen siinkohal repertuaari koostamise **pragmaatilist külge** ning planeerimistsükli. Arusaadavalt tegutseb kunstiinstitutsioon mõnevõrra teiste põhimõtete alusel kui tootmisasutus, ometi tingib omatulu teenimise kohustus teatrite huvi ka publikuarvude ja piletitulu kasvatamise vastu. Kui süüvida lähemalt teatrite töökorraldusse, nähtub, et mistahes teatris asuvad koos tegelikult kaks üpris vastandmargilist maailma: ühel pool permanentses inspiratsiooniootuses elav, spontaanselt süttiv ja loominguliste katsetuste-otsingutele pühenduv kunstiline pool (kes vaikumisi eeldab ka õigust ebaõnnestuda) ning võimalikult ranges rütmistatuses toimetavad teatri administratiivsed struktuurid: juhtkond, lavatehniline meeskond ning turundusosakond. Kahe maailma mõtteline kokkuviiimine toimivaks koostööks – mille kompromissina võib vaadelda õhtul algavat etendust – on ilmselt iga teatrijuhi kõige keerukam katsumus.

„Repertuaariplaan tapab loovuse,” on öelnud kuulus vene lavastaja Anatoli Vassiljev (tsit Epner, E. 2014: 18) ja põhimõtteliselt sama on korranud mitmed tema nimekad kolleegid, kes on saanud endale lubada isegi mitmeaastaseid prooviperioode (puhuti ka koos õigusega viimasel peaproovil tunnistada tulemus ebarahuldavaks ja seda mitte kunagi publiku ette lubada). Iga juhtimisõpik toonitab hoolikat planeerimist kui eduka organisatsiooni olulist tingimust. Võib üsna kindel olla, et ka suuremate teatrite mitte-loomingulistel üksustel, turundus-

osakondadel ja töökodadel poleks midagi selle vastu, kui kogu repertuaar oleks paigas isegi viis-kuus aastat ette, mis võimaldaks oma tööloigis mõõdukas tempos rahulikult tegutseda. Tõenäoliselt aga tõstaksid teatrite loomingulised meeskonnad sellise töökorralduse peale võimsat protesti, sest nii kaotaks teater igasuguse sideme ühiskonnas parajasti esil olevate teemakäsitlustega. Siiski liigutakse selle perioodi lõpul suuremates teatrites (eriti muusikateatrites Estonia ja Vanemuine) järjest pikemaajalise planeerimise suunas, mis publikule pakub võimalust osta pilet isegi aasta hiljem toimuvale etendusele.

Edasi vaatlen kokkuvõtlikult veel kord perioodi repertuaaripildis kajastunud **esteetilisi murranguid**. Kahtlemata on kõneks oleva ajaloigu repertuaari-kujundust oluliselt mõjutanud **dramaturgilise materjali staatuse** muutumine. Ehkki varasem ahel AUTOR – TEKST – TEATER – LAVASTAJA – LAVASTUS jääb peavooluprintsiibina ka nüüd kehtima, saavutavad järjest enam eluõigust ka teistlaadsed lavastuse loomise moodused. Levinuim neist on esialgu peamiselt uutest väiketeatritest (VAT-teater, Von Krahli teater) alguse saanud töömeetod, kus lavastuse sünd ei alga ühest kindlast tekstist, vaid tekst valmib proovide käigus ühistöös trupiga ehk rühmatööna. Nullindatel pole enam harvad juhtumid ka G8 teatrites, kus repertuaariplaani kinnitatakse nimetus, mille teksti veel pole, ning lavastuse loominguline meeskond saab teatri juhtkonnale müüa ainult oma ideed koos nägemusega kavandatavast teosest.

Lisaks rühmatöö printsiibil valminud tekstidele hakatakse rohkem kasutama ka mitte-draamavormis kirjutatud tekste. Kui juba eelmistel kümnenditel oli teatrilavastuste aluseks kasutatud luulet ja epistolaarseid tekste, siis veelgi jõudsamalt jätkub Merle Karusoo 1980ndatel alustatud **dokumentaalteatri** suund, millele siinsel perioodil tekib mitmeid jätkajaid. Eri vormides töötavaid lavastajaid ja kooslusi ühendab nn kunstilisest filtrist puhastamata autentse argikeele (intervjuud, näitlejate isiklikud pöördumised, meediat ja sotsiaalmeediat pärit tekstikatked, tarbetekstid jmt) kasutamine.

Dramaturgiliste materjalide kasutamise võimalustena viidakem ka juba 1930. aastatel alguse saanud proosateoste **dramatiseeringute** esitamistraditsioonile, kus on toimunud kerged esteetilised muutused. Kui varasem traditsioon seadis eesmärgiks proosateose vormimise võimalikult sidusasse draamavormi (Andres Särevi dramatiseeringud) ja 1970. aastatel tõusis esile assotsiatiivsemkujundlikum esteetika (Voldemar Panso, Mikk Mikiveri, Kaarin Raidi lavastused), siis nüüd hargnevad eesti kultuuris tüviteksti tähenduse saanud klassikateoste lavatõlgendused korraga mitmesse suunda: valida on nii traditsioonilis-krestomaatilisema (Elmo Nüganeni Tammsaare-istseneeringud) kui ka postmodernistlikult vabajoonelisema üle- või ümberkirjutuse (*rewriting*) vahel (Mati Undi Lutsu-töötused). Kokkuvõtvalt võib teksti kasutusprintsiipide muutumise kohta öelda, et teatritekst hakkab üha enam eemalduma kirjandusväljast ning seostuma eeskätt teatriväljaga. (Oma eranditega siiski, näiteks Theatrumi lavastuste lähtepunkt on olnud nimelt kirjapandud sõna ning selle pieteeditundlik avamine teatri vahenditega.)

Statistilistelt näitajatelt teeb Eesti teater sel perioodil märgatava kvantitatiivse hüppe: pea kogu Nõukogude perioodi kehtinud piirmäär 70–80 uus-

lavastus aastas ületab 1995. aastal saja piiri (105 uuslavastust) ning tõuseb 2006. aastaks siinmail seniolematu 186 nimetuseni. Selle peamine põhjus on järjest uute teatrite tekkimine, aga ka lavastuste kiirem rotatsioon. Perioodi 2511 uuslavastuse jagunemises liigiti juhib traditsiooniliselt sõnalavastus (1503, 60%), millele järgnevad lastelavastused (586, 23%), muusikalavastused (247, 10%) ja tantsulavastused (175, 7%). Samas on ajastu üks tunnusmärke **liigi- ja žanri-piiride segunemine**. Segunema hakkavad muusika-, laste-, sõna- ja tantsuteater, mis on tinginud uue nimetuse *mitmeliigilavastus* tekkimise. Seejuures registreerigem veel mõne varasema liigi kadumist (teleteater) või veelgi enamat marginaliseerumist (raadioteater), aga ka mõne liigi jõudsat esilekerkimist (suvelavastus, jõululavastus).

Sõnalavastuste žanrilises esindatuses tõuseb kvantitatiivselt esile üpris hajusate piirjoontega markeeritud draama (73%), millele järgnevad komöödia (25%), seda küll peamiselt vaid selle madalama alaliigi, situatsioonikomöödia varal, ning pea-aegu väljasuremise märke ilmutav tragöödia (2%). Küllap iseloomustab selline statistiline tulemus endisaegse žanrijaotuse *tragöödia – komöödia – draama* taanduvat relevantsust. Sisulises plaanis on oluline märkida ka žanrinimetuse kui vaataja ootushorizonti kujundava teguri kadumist. Selle asemele on tekkinud žanrinimetuse kui vaataja tähelepanu mänguliselt aktiveeriv funktsioon. Muusika- ja sõnateatri piiril asuvatest žanritest tõuseb märgatavalt muusikali (27% muusikalavastustest) osatähtsus.

Teatud ümberpaiknemised toimuvad ka **tekstide autorkonnas** ning **teemade** valikus. 1990. aastate alguse tsensuurivabaduses pöörduvad teatrid seni keelatud või ebasoovitavate autorite (Mrożek, Genet, Pinter, Erdman, väliseesti dramaturgid) ning mitmete tabuteemade poole (Nõukogude genotsiid, Eesti ajaloo teatud perioodid, sooline identiteet), mis osalt liiguvad edasi ka järgmistesse kümnenditesse.

Eelmise perioodiga võrreldes paigutubki tekstide **regionaalne jaotus** ümber ida suunalt läände. Varasem kohustuslik kolmikjaotus – algupärand, vene ja nõukogude autorid, välisdramaturgia – asetub spontaanselt ringi: algupärand, ingliskeelsest kultuuriruumist pärit tekstid ja muud. Alates sajandivahetusest muutub repertuaari üheks dominandiks suuresti uuenenud autorkonnaga eesti algupärane dramaturgia, mille osakaal on ligemale pool (44%) sõnalavastuste üldarvust. Repertuaaripildi teiseks dominandiks on angloameerika (harvemini Skandinaavia) kultuuriruumist pärit uuem draama, mis on jõudnud oma läbilöögivõimet tõestada mujal maailmas. Geograafilise paiknevuse asemel muutub oluliseks pigem keele- ja/või kultuuriruum, sest Eesti teatri kontaktid Läti ja Leedu teatriga vähenevad, pigem luuakse kontakte (nii tekstide tõlkimise kui lavastajate vahetamise aspektis) Põhjamaade ning Suurbritannia ja Venemaaga.

Vanema välisdramaturgia valikuid suunab selgesti Eesti teatris ka varem menukalt mängitud teoste varamu. Klassika nn kullafondi teosed jõuavad lavale lainetena, esindusnimedeks Shakespeare ja Tšehhov. Vanema klassika (antiik, barokk, klassitsism) osatähtsus jääb marginaalseks.

Eesti teatri järjest suurema **rahvusvahelise avatuse** ja kommunikatiivsuse juures viidakem aga ka nii teoorias (Madis Kolk) kui praktikas (Anne Törnpu,

Peeter Jalakas) avaldunud katsetele avada Eesti teatrile ainuomast „ürgeestilikku” tuuma, seda nii üldfilosoofilisel kui performatiivsel tasandil. Oluline on siinkohal mainida, et „ürgeestilik” ja rahvusliku identiteedi alguurt otsiv teatrimudel ei pruugi sugugi tähendada arhailist teatrivormi või tänapäeva teatriesthetika programmist boikoteerimist. Eriti just Jalaka lavastustes võib originaalsel moel sümbieeruda ürgvana rahvalaul või rituaalne tegevus kõige moodsama tipp-tehnoloogia leiutisega.

Järgnevalt kirjeldan kokkuvõtvalt repertuaaripildi dünaamika muutumist, et fikseerida olulisemaid protsesse Eesti teatriväljal. Jaotan selle perioodi nelja ajajärku.

- 1) 1986–1990. *Nõukogude ajast pärit traditsioonide murdumine nii esteetiliselt kui ka organisatsiooniliselt tasandil, teatripildi üldine moderniseerumine, autorite ringi ja teoste päritolumaa orientatsioon idast läände.*

Institutsionaalsel tasandil on suurim muutus nõukogude tsensuuri kadumine, kuna see oli selgelt determineerinud kogu eelmise ajajärgu repertuaaripilti. Suures osas vahetub autorite ring, avalikkuse ette ilmuvad seni mittelubatud autorite tekstid, avanevad mitmed Eesti lähiajaloo seotud tabuteemad. Teatrite valikutes on selgelt tunda teatud kaootilisust ja juhuslikkust – võib tajuda, et mõnel juhul on valikuid suunanud eelkõige keelatud autori või uue teema avalikkuse ette toomise furoor. Peaaegu kaob kaudtõlgete traditsioon.

- 2) 1991–1995. *Teatriorganisatsioonide integreerumine turumajanduslikku ühiskonda, majandus- ja publikukriisi mõjul tekkinud repertuaaripildi komertsialiseerumine.*

Need on majanduskriisiaegsed vastupanuaastad. Repertuaari intellektuaalne pretensioon liigub kahes vastandlikus suunas. Ühelt poolt tekib harjumatu palju kergekaalulist repertuaari, neist omaette žanrina eraldub ja juurdub aastakümneteks meelt lahutav nn ustekomöödia (esindusautor Ray Cooney), teisalt tuuakse lavale üksikud draamaklassikute ja nüüdisautorite kõrgvaimusest kantud teosed. Toimub vahepeal tagasihoidlikult esindatud eesti omaläidendi vaikne virgumine (Kõiv, Kivirähk). Postmodernism jõuab Eesti lavadele nii tekstide kui ka lavalise esthetika kaudu (Mati Unt, Peeter Jalakas). Teatri turundusvõimalused ja -oskused professionaliseeruvad. Lavastuste rotatsioon muutub veelgi kiiremaks, mille üheks varjuküljeks on ülilühikeseks jäävad prooviperioodid, vaatajate ette jõudvad poolvalmis lavastused, mis sageli kaovad mängukavast enne küpsemist.

- 3) 1996–2000. *Teatripildi stabiliseerumine, publikukriisi ületamine, Eesti teatri sünkroniseerumine Euroopa teatriga, tõstatuvad küsimused Eesti teatri spetsiifilisest „omajuurest” (Jaak Rähesoo) nüüdisaegses mitmekultuurilises ühiskonnas.*

Teatri institutsiooniline pilt hakkab stabiliseeruma: uusi tulijaid on vähe, aga senised olijad kindlustavad oma positsioone. Alguse saab suveteatribuum, kaob teatripildi hooajalisuse põhimõte. Repertuaaripilt muutub veelgi avaramaks,

tunda annab eestlase keeleoskuse paranedes tihenunud sidemed välismaailmaga. Sagenevad repertuaarilaenu maailma teatrimetropolidest, paljudel juhtudel on tuntavaks valikumotiiviks pigem teatrispetsiifilised väärtused (kuulus autor, head rollivõimalused) kui sisuline kõnekus kohalikus kontekstis. Tekivad diskussioonid teatri kohast kunstiväljal võrreldes sõsarkunstide arenguga ning küsimused teatrist kui sotsiaalsest mõjurist *versus* meelelahutus- tööstuse intellektuaalsemast harust.

4) 2001–2006. *Esteetiline eklektika, lavastusliikide ja žanrite (vähe- mal määral ka teiste kunsti- liikide) ning kunstiliselt otsingulise ja meelelahutuslikuma teatri segunemine. Teatri ühiskondliku aktiivsuse tõus.*

Postdramaatiline esteetika muutub teatris normaalparadigmaks, samas pole kadunud ka endisaegne olustikuteater, mis üldjuhul siiski ilmutab end kergelt nihestatud kujul. Pildile ilmub veelgi enam uusi truppe ja kooslusi, uuslavastuste arv aastas kasvab veelgi. Selline maht muudab üldpildi peaaegu hoomamatuks, keeruline on määratleda peavoolu ja perifeeriat ning nende üleminekuid. Kaasaegne tants, mis on end kindlamalt positsioneerinud teatri- välja äärealadele, hakkab tasapisi institutsionaliseeruma. Repertuaaripilt jätab mõistetavalt eklektilise mulje – osalt aldis uutele käsitlustele, formaatidele ja nime- dele, teisalt aga ülimalt alalhoidlik: eesti vanemast klassikast tuuakse lavale peaaegu ainult üldtuntud tüvitekste, vähe on esindatud Ida-Euroopa autorid, ka eesti proosa lavaseadetes domineerivad varem laiemat resonantsi saavutanud teosed. Publikus kujunevad välja selged referentsgrupid (näiteks ainult rahvaliku suveteatri, ainult muusikali või ainult kaasaegse tantsu vaataja). Tiheneb teatri side visuaalkunstidega, tuntavalt lõdveneb side kirjan- duse, laiemas mõttes üldse tekstide ja tekstuaalsusega. Enam kui varem näeb teater ennast sotsiaalse reaalsuse peegeldajana.

Kuigi **Eesti teatriväli** on perioodi jooksul avardunud nii esteetilises kui institut- sionaalses mõttes, siis selle välja **struktuursed muutused** ei ole kuigi suured. Levinuim teatritüüp on riiklikult doteeritav püsitrupiga repertuaariteater, samuti on peaaegu samaks jäänud teatrite regionaalne jaotus. Selles mõttes erineb Eesti kogemus märgatavalt rahvusvahelisest praktikast, sest 1990ndate alguse majandus- reformide käigus korraldati märkimisväärselt ümber kõikide Ida-Euroopa riikide teatrite institutsiooniline struktuur (koos paljude teatrite sulgemisega). Eesti teatriloo kulgemise sidusust on markeerinud ka mitmed pikemat aega kestnud traditsioonid, näiteks erinevad (sh mitmed nimelised) teatipreemiad. Samuti märkame koolkondlikku järjepidevust ja põlvkondade loomulikku vahetumist Eesti teatrihariduses, kus teist tüüpi teatrikoolide teke ei ole kõigutanud lava- kunstikooli keskset positsiooni. Vaadeldava ajastu kõigil kultuuriväljadel märk- sõnana esilduva **rahvusvahelistumise** kontekstis on kõnekas viidata Eesti teatri- hariduse väljakasvamisele Vene näitlejakoolituse ja teatritraditsioonist. See kajastub ka siinse perioodi Eesti teatri välissuhtluses: seda nii aktiivses kultuuri- vahetuses (Venemaa külalislavastajad ja külalisetendused) kui ka repertuaari-

pildis, kus vene klassikal on olnud märkimisväärne osakaal neil aegadelgi, mil poliitilised pinged Eesti ja Venemaa vahel on tõusnud pigem teravamaks.

Luule Epner on varem viidatud artiklis „Pildi kokkupanek...” kirjeldanud nüüdisteatris toimuvaid esteetilisi nihkeid lotmanliku **tsentri (tuuma) ja perifeeria** dihhotoomia, kus „stabiilsusele püüdleva tuuma ning hajusama, vähekorrastatud perifeeria vahel toimub küll dialoog, /---/ kuid ei üheksakümnendatel ega ka nullindatel ei vii selle suhte dünaamika perifeersete esteetika plahvatusliku läbitungini tuuma”. (Epner, L. 2016: 48) Põhimõtteliselt võib analoogset strateegiat täheldada ka repertuaaripildi kontekstis. Nn kunstievolutsiooniline printsiip, kus järjest laiemaid areaale enda alla võttev avangard muutub pikkamisi peavooluks, kehtib, kuigi vaid osaliselt. Võib märgata, kuidas suuremate riigiteatrite turvaliste valikute (maailmaklassika kullafond, olustikuline peredraama, traditsioonitruu lastelavastus, populaarne muusikal vmt) kõrval „kodustuvad” esialgu väiketeatrites viljeldud uued autorid (näiteks Mark Ravenhill), avangardsema suunitlusega lavastusliigid („Libahunt” Ugalas draamanäitlejatega tehtud kaasaegse tantsu lavastusena, lav Oleg Titov, 2006), teemad (näiteks teismeliste sõltuvusprobleemid), lavastusformaadid (näiteks kohaspetsiifilised lavastused), esteetilised suunad (näiteks dokumentaalteater) ning tehnoloogilised lahendused (näiteks video kasutamine). Liikumist perifeeriast tsentrisse on aredalt näha ka tantsuteatri skeenel, kus kaasaegne tants on jõudnud ka etableerunud tantsuteatrite, Estonia ja Vanemuise lavadele. Võib aimata, et uued teistlaadi tegijad muusikateatris (Nargen Opera, osalt ka Von Krahli teater) on ajendanud samuti Rahvusoooperit Estonia julgematele kunstilistele riskidele. Sama tundub kehtivat lasteteatris: näiteks Tartu Lasteteater ja VAT-teater on suutnud avardada Nukuteatri ja teiste lastele mängivate teatrite silmaringi, märkamaks kohalikus lasteteatri traditsioonis vähekasutatud areaale (folkloor, mütoлогия, improvisatsioon jne) lasterepertuaari kontekstis.

Ent samas on nähtusi, mis kõnealusele printsiibile ei allu, näiteks mitmed Mati Undi 1990ndate postmodernistlikud lavastused („Lulu”, „Hamleti tragöödia”, „Täna õhta kell kuus viskame lutsu”), mis on tehtud suurte riigiteatrite, Draamateatri ja Vanemuise suurtes saalides. Viidata saab veel kord Peeter Jalaka juhiperioodile Rakvere teatris ning Andres Noormets omale Ugalas, kus maakonna-teatrite suurtes saalides katsetati aktiivselt uute esteetiliste koodidega.

Teoreetilises diskussioonis on aeg-ajalt üles kerkinud uue **Eesti teatri-uuenduse** vajalikkuse ja võimalikkus. See resoneerub mõnevõrra ka teatripraktikas vihjete või tsitaatidena 1960.–1970. aastate Eesti teatriuuendusele (eeskätt Mati Undi lavastuses „Laulatus”, aga ka mitmete teiste lavastajate huvis Mati Undi ja Vaino Vahingu varasemate tekstide lavaletoomise vastu), kuid ei moodusta siiski omaette diskursust. Kodumaise teatri ühtsemale uuenemisele (vajadus)ele mõeldes võib tõmmata rõõpjooni eelmiste uuenemislainetega, mis suuremal või vähemal määral sünkroniseerusid (küll teatava viivitusega) Euroopa kunstielus toimuvate paradigmaliste uuenemistega. Üks võimalik seletus siin vaadeldud aastate Eesti repertuaaripildi esteetilisele hübridiisusele seisnebki selles, et kuna Euroopa kunst (sh teater) ei ole toonud viimasel sajandivahetusel ega sellele eelnunud paaril kümnendil kaasa murranguliselt uut ja terviklikku,

kõiki kunstiliike ühendavat esteetilist kontseptsiooni (ainsa mõeldava variandina esilduv postmodernism on defineeritud ja ka dateeritud siiski piisavalt hajusana), siis ei ole suuremat alust eeldada ka sama perioodi Eesti teatrilt ühise murranguna käsitletavat moderniseerumist.

Teise mõeldava seletusena aastatel 1986–2006 Eesti teatriväljal toimumata jäänud täismõjulisele esteetiliselt murrangule näen teatrivälja küllastamatust ehk olukorda, kus sellele on mahtunud hulgaliselt uusi tegijaid, kellele on leidunud piisavalt publikut ja kelle tegevust on riik pidanud võimalikuks toetada, see tähendab, et on puudunud vajadus väljasiseseks revolutsiooniks eesmärgiga hõivata endale naaberinstitutsioonide positsioon ja ressursid. Pigem mängib uute truppide jätkusuutlikkuse (näiteks mitu lastele mängivat või kaasaegse tantsu truppi korraga Eestis tegutseda saab) osas otsustavat rolli kriitiline publikuhulk ehk siis eluterve konkurents, mitte niivõrd riiklikud struktuurid või „naaber-territooriumilt” hõivatud vabad ressursid. Läbivalt hübriidse teatripildi juures on ka vaataja õppinud järjest enam pakutavas orienteeruma, andes endale aru, et Eesti teatripildis eksisteerib samal ajal väga mitmeid stiile ja laade, kõige egalitaarsematest (suvetuuridel esitav meelelahutus) kuni äärmuslikult elitaarseteni (korraga alla kümnele vaatajale mängitav nn osavõtulavastus), siia mahub nii olustikupsüüholoogiline kaasaalamisteater kui nihestatud reaalsustajudega opereeriv intellektuaalne mõttedraama.

Jaak Rähesoo oma varasemaltki tsiteeritud artiklis „Omajuur ja kaleidoskoop” on taasiseisvumisjärgset viisaastakut (seega ka siin vaadeldud perioodi) Eesti teatris võrrelnud eelmise iseseisvusaja alguskümnendiga. „Jälle on peategevuseks Lääne kaleidoskoopi sulandumine, jälle oli omanäidend mõnd aega märgatavalt tagaplaanil, ja jälle ilmestavad viimasel ajal sagenenud algupärandeid pigem kujutlusmängud kui realistlik argielupeegeldus.” (Rähesoo 2006: 2405) Samas artiklis kasutab Rähesoo Eesti teatripildi metafoorseks iseloomustamiseks stiilikireva modernse kaleidoskoobi kujundit.

Repertuaariuurimus selles metafooris võiks olla seda keerlevat kaleidoskoopi peatav mehhanism, mis lubab avanevat erivärvilistest kivikestest tekkinud pilti mõnevõrra korrastada, otsida ühendavaid struktuure, sisemisi jõujooni ning läbivaid mustreid. Teatriuurimise kontekstis saab aga repertuaariuring olla vajalikuks alusuuringuks mõne muu kitsama valdkonna (konkreetne ajaperiood, institutsioon, kunstivool, ideoloogia vmt) analüüsimisel.

KASUTATUD ALLIKAD

Trükis ilmunud allikad

- Allik, Jaak** 1995. „Pisuhända” pookida pole prosta. – Eesti Ekspress, 17.02.
- Allik, Jaak** 2006a. Vastused NO99 küsimustele. – NO99. Koostaja ja toimetaja NO99. Tallinn: Eesti Teatriliit ja NO99, (leheküljed nummerdamata).
- Allik, Jaak** 2006b. Suveteater kui bränd ja trend. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 48–54.
- Aristoteles** 2003. Luulekunstist (Poeetika). Vanakreeka keelest tõlkinud ja kommenteerinud Jaan Unt. Tallinn: Keel ja Kirjandus.
- Bahtin, Mihhail** 1987. Valitud töid. Koostanud Peeter Torop; tõlkinud Astrid Kabur, Pärt Lias, Linnart Mäll, Malle Salupere ja Mall Jõgi. Tallinn: Eesti Raamat.
- Bourdieu, Pierre** 1985. The Social Space and the Genesis of Groups. – Theory and Society, Vol. 14, No. 16, pp. 732–744. <http://doi.org/10.1007/bf00174048>.
- Carlson, Marvin** 2011. Teatripublik ja etenduse lugemine. Tõlkinud Ott Karulin. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Koostaja Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 155–171.
- Danto, Arthur** 1964. Artworld. – The Journal of Philosophy, Vol. 61, pp. 571–584.
- Eesti...** 2004. Eesti teatristatistika 2006. Tallinn: Eesti Teatriliidu teabekeskus.
- Eesti...** 2005. Eesti teatristatistika 2006. Tallinn: Eesti Teatriliidu teabekeskus.
- Eesti...** 2006. Eesti teatristatistika 2007. Tallinn: Eesti Teatriliidu teabekeskus.
- Eesti näidendivõistlused...** 2014. – teater I tekstid. Eesti näitekirjanduse 20 aastat. Koostajad ja toimetajad Heidi Aadma ja Ott Karulin. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur, lk 137–139.
- Eesti riigi kultuuripoliitika põhialuste heakskiitmine** 1998 – Riigi Teataja, I 1998, 81, 1353.
- Einasto, Heili** 2002. Tants piiridel ja katkestuspindadel. – Teatrielu 2001. Koostajad Monika Läänesaar ja Ene Paaver. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 188–201.
- Einasto, Heili** 2009. Sõltumatu tantsu uute nimetuste otsingul. – Teatrielu 2008. Koostaja Ott Karulin. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 192–210.
- Einasto, Heili; Lagle, Evelin** 2016. Küllast rahvusvahelise kaubamajani. – Vaateid eesti nüüdisteatrile. Koostajad ja toimetajad Luule Epner, Riina Oruaas ja Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 24–52.
- Epner, Eero** 2014. „Eesmärk on päästa Euroopa”. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 15–27.
- Epner, Luule** 1992. Draamateooria probleeme I. Tartu: Tartu Ülikool.
- Epner, Luule** 2001. Postmodernistliku draama paradoks. – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 27–31.
- Epner, Luule** 2003. Teater kui teater. – Teatrielu 2002. Koostajad Anneli Saro ja Sven Karja. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 40–61.
- Epner, Luule** 2008. Ääremärkusi realismist ja modernismist, peamiselt teatris. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 19–31.
- Epner, Luule** 2012. Talvest talveni. Andres Noormets aastal 2010. – Teatrielu 2010. Koostaja Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 120–144.
- Epner, Luule** 2013. Teispool draamat: tekst nullindate teatris. – Methis. Studia humaniora Estonica, nr 11. Koostajad Piret Vires ja Priit Kruus, toimetaja Marin Laak. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 116–128.

- Epner, Luule** 2014. Teoreetilisi vaateid nüüdisdramaturgiale: autorid, praktikad, strateegiad. – teater I tekstid. Eesti näitekirjanduse 20 aastat. Koostajad ja toimetajad Heidi Aadma ja Ott Karulin. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur, lk 9–23.
- Epner, Luule** 2015. Teatrite mängukava. – Eesti sõnateater 1965–1985. I köide. Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed. Peatoimetaja P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 166–207.
- Epner, Luule** 2016. Pildi kokkupanek. Nüüdisteatri kaks aastakümnet. – Vaateid nüüdisteatrile. Koostajad ja toimetajad Luule Epner, Riina Oruaas ja Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 24–52.
- Etendusasutuse seadus** 2003. – Riigi Teataja, 2003 51, 353.
- Ever, Ita** 2015. Vastab Ita Ever. Küsimusi esitasid Tõnu Oja, Roman Baskin, Kadi Herkül. – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 5–32.
- Fowler, Alastair** 2000. Kinds of literature: an introduction to the theory of genres and modes. Oxford : Clarendon Press.
- K.G (= Garancis, Kristiina)** 1998. Teatrid *anno* 1997. Eesti Draamateater. – Sirp, 08.05.
- Haan, Kalju** 1987. Karl Menning ja teater „Vanemuine”. Tallinn: Eesti Raamat.
- Hallas-Murula, Karin** 2006. KULTUURIST ja kultuurist. – NO99. Koostaja ja toimetaja NO99. Tallinn: Eesti Teatriliit ja NO99, (leheküljed nummerdamata).
- Hawthorn, Jeremy** 2004. A Glossary of Literary Contemporary Theory. London: Arnold.
- Hein, Kalle** 1991. Vanemuine algaval hooajal. Sirp, 11.10.
- Heinsalu, Rein** 2015. Postmodernistlikke jooni eesti noore režissuuri lavastustes 1969–1975. – Methis. Studia humaniora Estonica 2015, nr 15, lk 82–101, <http://doi.org/10.7592/methis.v12i15.12112>
- Herkül, Kadi** 2005. Eesti muusikal: võitja võtab kõik. – Postimees, 04.06.
- Herkül, Kadi** 2014. Kas ooperifantoom vajab riigi toetust? – Postimees, 13.12.
- Hermaküla, Evald** 2001. Intervjuu Evald Hermakülaga. – Lavastajaraamat. 12 intervjuud eesti lavastajatega. Koostaja Ingo Normet. Toimetajad Reet Neimar ja Mati Unt. Tallinn: Eesti Teatriliit, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool, lk 43–96.
- Ilves, Toomas Hendrik** 1998. Jõulumaa ehk vaimse geograafia enesemääramine. – Postimees, 24.12.
- Jalakas, Peeter** 2006. Vastused NO99 küsimustele. – NO99. Koostaja ja toimetaja NO99. Tallinn: Eesti Teatriliit ja NO99, (leheküljed nummerdamata).
- Järv, Ants** 2009. Väliseesti teater: väliseestlaste seltsi- ja teatritegevuse põhijooni. Tartu: Vanemuise Seltsi kirjastus.
- Järve, Malle** 2004. Eesti kultuuritarbija tüübid. – Akadeemia 2004, nr 7, lk 1562–1579.
- Kaalep, Tõnu** 2001. Kes kardab Andreas W-d? – Eesti Ekspress, 29.11.
- Karjahärm, Toomas; Sirk, Väino** 2007. Kohanemine ja vastupanu: Eesti haritlaskond 1940–1987. Tallinn: Argo.
- Karro, Tõnu** 1991. Abielulahutus – sündinud fakt? – Sirp, 10.05.
- Karulin, Ott** 2013. Rakvere Teater „täismängude” otsinguil aastail 1985–2009. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Karulin, Ott** 2014. Eesti teatri G8. – Sirp, 18.09.
- Karulin, Ott** 2016. Tantsu- ja teatriagentuurid konservatiivsete ja õõnestavate strateegiate kompromissina. – Vaateid nüüdisteatrile. Koostajad ja toimetajad Luule Epner, Riina Oruaas ja Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 230–242.
- Karulin, Ott** 2019. Ütle, kas tantsib. – Sirp, 08.03.
- Karusoo, Merle** 1985. Enesehinnang, visiitkaart, nägu. – Teatrielu 1982.k Koostajad Helvi Einas ja Sirje Endre. Tallinn: Eesti Raamat, lk 96–102.

- Karusoo, Merle** 1989. Olen kolmeteistkümneaastane: ühe etenduse lugu. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kask, Karin; Vellerand, Lilian** 1980. Inimesed teatrisaalis: (eesti teatripubliku lühiseloomustus). Tallinn: Perioodika.
- Kask, Karin** 1987. Eesti nõukogude teater 1940–1965. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat.
- Kaugema, Tambet** 2015. Ponnistuste aastakümne pöörised ja pööre. – Sirp, 07.08.
- Kiin, Sirje** 1986. Laulikud laval. – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 46–58.
- Kivisildnik, Sven** 1995. Laena mulle autoriõigust, Vanemuine! – Post, 01.04.
- Kolb, Bonita M.** 2005. Kultuuriturundus. Tõlkija Krista Kallis. Tartu: Atlex.
- Kolk, Madis** 2007. Võõrituse abil elulähedusse. – Teater. Muusika. Kino, nr 7, lk 18–21.
- Kolk, Madis** 2011. Eesti teater 21. sajandil. – Vikerkaar, nr 4, lk 137–141.
- Kotte, Andreas** 2010. Studying theatre: phenomena, structures and functions. Translation: Karina Rollins ... et al. Wien: Lit.
- Kruuspere, Piret** 2000. Maastik Kõivust Õunapuuni ja Undist Unduskini. – Looming, nr 6, lk 899–907.
- Kruuspere, Piret** 2001. Eestlane olla on uhke ja hää!? – Teatrielu 2000. Koostajad Monika Läänesaar ja Ene Paaver. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 45–59.
- Kreismann, Kersti** 1997. Vastab Kersti Kreismann. Küsinud Jaak Allik. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 3–14.
- Krinal, Helena** 2013. Kuidas nüüdistsants publikut kiusab ja miks. – Teatrielu 2014. Koostajad Hedi-Liis Toome ja Liina Unt. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 129–144.
- Kulli, Jaanus** 1992. Raivo Trass kahe jalaga Rakvere Teatris. – Sirp, 21.08.
- Laasik, Andres** 2002. Mõttekaasluse mahlased viljad. Von Krahli lähimineviku vaatlus videoekraani taustal ja ilma. – Teatrielu 2001. Koostajad Monika Läänesaar ja Ene Paaver. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 176–187.
- Laasik, Andres** 2003a. Kuidas elab eesti vabanäitleja? – Eesti Päevaleht, 15.01.
- Laasik, Andres** 2003b. Teatris teeb ilma eesti draama. – Eesti Päevaleht, 28.08.
- Laasik, Andres** 2004. Eestis on kaks teatrit juures. – Sirp, 05.03.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter** 1998. Postkommunistlik siirdeaeg Eestis: tõlgendusvõimalusi. – Akadeemia, nr 4, lk 675–701.
- Lauristin, Marju; Vihalemm, Peeter; Kalmus, Veronika; Vihalemm, Triin** 2017. Eesti ühiskond kiirenevas ajas. Tartu: Tartu Ülikool.
- Lauter, Ants** 1982. Käidud teedelt. Mälestusi ja sõnavõtte. Koostajad H. Einas, K. Kask ja L. Tormis. Tallinn: Eesti Raamat.
- Lehmann, Hans-Thies** 2011. Proloog. Tõlkinud Eero Epner. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Koostaja Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 235–252.
- Lepsoo, Tanel** 2014. Tunnistamisest ja draama uuenemisest. Jean-Pierre Sarrazaci teatriteooria. – Methis nr 14. Representatsioon draamas ja teatris. Koostajad ja toimetajad Anneli Saro ja Tanel Lepsoo, lk 131–135.
<http://doi.org/10.7592/methis.v11i14.3698>
- Lillepuu, Ivi** 1997. Teatripublikust. Anno Domini 1996. – Teater. Muusika. Kino, nr 6, lk 12–18.
- Linde, Bernhard** 1913. Näitekunst. – Teatri-raamat. Toimetajad Bernhard Linde ja Gustav Suits. Tartu: Noor-Eesti Kirjastus, lk 9–19.
- Loog, Alvar** 2006. Sotsiaalselt pime ja poliitiliselt impotentne eesti teater. – Teatrielu 2005. Koostaja Madis Kolk. Tallinn: Eesti Teatriliit, 2005, lk 122–139.
- Luik, Hans H.** 1987. Pööre peenuse suunas. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 61–68.

- Läänesaar, Monika** 2005. Eesti näitemänguagentuuri näidendivõistlusest. – Eesti dramaturgia 10 aastat. Toimetaja Anne-Ly Sova. Tallinn: Eesti Näitemänguagentuur, lk 95–101.
- Lyotard, Jean-François** 2014. Postmodernsusest lastele: kirju aastatest 1982–1985. Prantsuse keelest tõlkinud Mirjam Lepikult, toimetaja Kaia Sisask, eessõna Rein Raud. Tallinn: Tallinna Ülikool.
- Maimik, Katrin** 2013. Hasartmäng nimega kultuuriturundus. – Teatrielu 2012, Koostajad Hedi-Liis Toome ja Liina Unt. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 57–69.
- Maiste, Valle-Sten** 1999. Minu Kõivu-nägemus. – Teatrielu 1998. Koostaja Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 65–73.
- Maiste, Valle-Sten** 2000. Teater kui poliitika puudumine. – Postimees, 15.04.
- Menning, Karl** 1970. Kunstiviha on niisama püha kui vaimustuski. – Valimik Karl Menningu publitsistikat. Koostanud ja kommenteerinud Kalju Haan. Tallinn: Eesti Raamat.
- Mettus, Voldemar** (koost) 1935. Teatrisõnastik. Teatriasjanduse oskussõnastik-käsi-raamat. (Ajakirja Teater kaasanne). Tallinn: Eesti Kirjastus-Ühisus.
- Mutt, Mihkel** 2000. Eesti Draamateater 1999. – Sirp, 07.04.
- Möldre, Aile** 2005. Kirjastustegevus ja raamatulevi Eestis aastail 1940–2000. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.
- Neimar, Reet** 1995. Tšehhov. Elu ebatäiuslikkus mikroskoobi all. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 39–50.
- Nicholson, Helen; Holdsworth, Nadine; Milling, Jane** 2018. The Ecologies of Amateur Theatre. Basingtoke; Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Noorhani, Piret** 2004. Karm ja kaunis Kivirähk. – Teatrielu 2003. Koostajad ja toimetajad Anneli Saro ja Sven Karja. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 58–66.
- Normet, Ingo** 2002. Lea Tormise mõistatus. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 12–20.
- Normet, Ingo** 2004. Kaks teatrit on kadunud. – Sirp, 20.02.
- Oruaas, Riina** 2008. Eesti pärimusteater: enese leidmine võõra kaudu. – Rahvuskultuur ja tema teised. Koostaja ja eessõna Rein Undusk. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 141–147.
- Oruaas, Riina** 2014. Tekstitehnikate muutumine postdramaatilises teatris ja performatiivsuse esteetika suunas. – teater I tekstid. Eesti näitekirjanduse 20 aastat. Koostajad ja toimetajad Heidi Aadma ja Ott Karulin. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur.
- Paaver, Ene; Põllu, Ivar** 2005. Uus algupärane uues Eestis. – Eesti dramaturgia 10 aastat. Toimetaja A.-L. Sova. Tallinn: Eesti Näitemänguagentuur, lk 19–65.
- Paaver, Ene** 2014. Kohvi tuleb juua, mitte ära juua. – teater I tekstid. Eesti näitekirjanduse 20 aastat. Koostajad ja toimetajad Heidi Aadma ja Ott Karulin. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur, lk 67–88.
- Paavolainen, Pentti**. 1992. Repertuaariuurimine – teatri ja publiku suhete võti. – Teater. Muusika. Kino, nr 10, lk 19–22.
- Pajur, Ago; Tannberg, Tõnu** 2006. Eesti ajalugu. II osa. Tallinn: Avita.
- Panso, Voldemar** 1980. Repertuaar – teatri palge kujundaja. – Teatriartikleid ...kas see on eilne või tänane laul? Koostaja Endel Link. Tallinn: Eesti Raamat, lk 293–303.
- Pavis, Patrice** 1998. Dictionary of the theatre: terms, concepts and analysis. –Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.
- Pedajas, Priit** 2000. Kõiv on teatris võimalik. – Teater. Muusika. Kino, nr 3, lk 13.
- Pesti, Madli** 2010. Poliitiline teater Eestis aastail 1985–2008. – Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Toimetajad A. Saro ja L. Epner. Tartu: Tartu Ülikool, lk 183–207.

- Pesti, Madli** 2012. Tekstiloomestrategiatest Eesti nüüdisteatris. – Keel ja Kirjandus, nr 2, lk 123–132.
- Pesti, Madli** 2016. Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Peterson, Lembit** 1998. Vastab Lembit Peterson, küsinud Sven Karja. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 3–15.
- Post, Eda** 2006. Raadioteater paiskab eetrisse 11 uut kuuldemängu. Eesti Päevaleht, 07.01.
- Postlewait, Thomas** 2011. Ajalookirjutus ja teatrisündmus: algõpik kaheteist kõva pätkliga. Tõlkinud Liina Jääts. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Koostaja Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 15–40.
- Põldmäe, Mare** 1998. Mis juhtus ooperilaval. – Teatrielu 1997. Koostaja Piret Kruuspere. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 130–148.
- Põllu, Ivar** 2002. Objekti määratlematus. Teater ja tema lisaväärtus. – Sirp, 20.12.
- Raud, Rein** 2018. Tähenduste keeris. Tervikliku kultuuriteooria visand. Inglise keelest tõlkinud Anne Lange. Tallinn: Tallinna Ülikooli kirjastus.
- Rutter, Tom** 2008. Repertory studies: A survey, Shakespeare 4: 3, lk 336–350.
- Ruutsoo, Rein** 1992. Kultuur pragmaatilises Eestis. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, lk 16.
- Rähesoo, Jaak** 1995. Shakespeare'i naasmine? – Hecuba pärast. Kirjutisi teatrist ja draamast 1964–1994. Tartu: Ilmamaa, lk 196–224
- Rähesoo, Jaak** 2000. Pildi sees olek: jooksev üldistuskatse. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 10–14.
- Rähesoo, Jaak** 2006. Omajuur ja kaleidoskoop. Kaks teatrimudelit. – Akadeemia, nr 11, lk 2391–2406.
- Rähesoo, Jaak** 2011. Eesti teater I. Ülevaateos 1. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Saar, Johannes** 2001. Sitt lugu. – Ülbed üheksakümnendad: probleemid, teemad ja tähendused 1990. aastate eesti kunstis = Nosy nineties: problems, themes and meanings in Estonian art on 1990s. Toimetajad Sirje Helme ja Johannes Saar. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, lk 326–335.
- Saro, Anneli** 2002. Lava kehtestamine looduses. – Teater. Muusika. Kino, nr 8/9, lk 19–21.
- Saro, Anneli** 2006. Teatrikunsti liigid. – Eesti teatrilugu. Autorid Luule Epner, Monika Läänesaar ja Anneli Saro. Tallinn: Kirjastus Ilo, lk 197–205.
- Saro, Anneli** 2010a. Kuidas mõõta teatri efektiivsust. – Eesti teatristatistika 2010, Tallinn: Eesti Teatri Agentuur, lk 88–94.
- Saro, Anneli** 2010b. Eesti teatrisüsteemi dünaamika. – Interaktsioonid. Eesti teater ja ühiskond aastail 1985–2010. Toimetajad A. Saro ja L. Epner. Tartu: Tartu Ülikool, lk 8–36.
- Saro, Anneli** 2014. Madis Kõivu näidendite teatritretseptsioon. Doktoritöö. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus.
- Saro, Anneli** 2016. Lavastajapositsiooni muutumine eesti sõnateatris 20. ja 21. sajandi vahetusel. – Vaateid nüüdisteatrile. Koostajad ja toimetajad Luule Epner, Riina Oruas ja Madli Pesti. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 144–161.
- Saro, Anneli** 2018. Kas teatrile on vaja riiki? Aga riigile teatrit? – Sirp, 23.02.
- Sinissaar, Triin** 2004. Algupärane eesti näidend 2003. – Looming, nr 4, lk 440–447.
- Sisask, Kaia** 1995. Draamateater taotleb rahvusteatri staatust. – Kultuurileht, 01.09.
- Soomre, Maria-Kristiina** 2019. Lühidalt: normaliseerumine. Üks vaade nullindate Eesti kunsti institutsionaalsele kuumaastikule. – Normaalsed nullindad. Vaateid 2000. aastate Eesti kunstielule. Toimetaja Rael Artel. Tallinn: Kaasaegse Kunsti Eesti Keskus, lk 149–167.

- Stabiliseeruva...** 1986. Stabiliseeruva teatri ohud? (Hooaja vestlusring – J. Allik, R. Neimar, Ü. Tonts, L. Tormis, M. Visnap). – Teater. Muusika. Kino, nr 9, lk 41–53.
- Zetterberg, Seppo** 2009. Eesti ajalugu. Tõlkinud Helga Laanepere jt. Toimetajad Ain Mäesalu jt. Tallinn: Tänapäev.
- Taim, Krista** 2000. Ervin Õunapuu: ma keelan selle etenduse igaveseks. – Õhtuleht, 29.12.
- Tali, Peeter** 1997. Asjaarmastajate teater. – Eesti Päevaleht, 01.11.
- Tali, Piret** 1999. Priit Pedajas ilma repertuaarita. – Eesti Päevaleht, 03.07.
- Tamm, Marek** 2007. Kuidas kirjutatakse ajalugu? Intervjuuraamat. Tallinn: Varrak.
- Tamm, Marek** 2014. Mis on poliitiline teater? – Žilett. Monolooge ja dialooge ajastuväärilisest teatrist. Koostajad ja toimetajad Jim Ashilevi ja Valle-Sten Maiste. Tallinn: Von Krahli Teater.
- Tammearu, Peeter** 2004. Vastab Peeter Tammearu. Küsinud Kalju Orro – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 3–25.
- Taylor, Charles** 2007. Modern Social Imaginaries. Durhan; London: Diuke University Press.
- Teatriankeet** 1989. Teatriankeet 1987/88. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 56–69.
- Teatriankeet** 1991. Teatriankeet 1989/90. – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 77–83.
- Teatriankeet** 1999. Teatriankeet 1989/99. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 27–45.
- Teatriankeet** 2000. Teatriankeet 1999/2000. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 15–29.
- Teatriankeet** 2001. Teatriankeet 2000/2001. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, lk 26–44.
- Teatrimärkmik 1973/74** 1976. Koostajad I. Rips ja M. Valter. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tohver, Tamur** 2003. Tasa kuulata on kergem. Tallinn: Kirjastuskeskus.
- Tonts, Ülo** 2006. Kolmkümmend aastat teatriehitamist. „Vanemuise” sõnateatrist 1955–1986. Tartu: Teater Vanemuine.
- Tormis, Lea** 1978. Eesti teater 1920–1940. Sõnalavastus. Tallinn: Eesti Raamat.
- Tormis, Lea** 1988. Kommentaariks varasematele lavastustele. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, lk 74.
- Tuumalu, Tiit** 2000. Jalakas võtaks riigilt teatrimajad. – Postimees, 28.10.
- Tuumalu, Tiit** 2002. Kuidas „Kurgede tiigist” sai Eesti laval „Luikede järv”. – Postimees, 11.11.
- Tõnjanov, Juri** 2006. Kirjandusfakt. – Vikerkaar, nr 9, lk 60–77.
- Tõnson, Margit** 2007. Muinasjutt täiskasvanuile. – Eesti Ekspress, 12.10.
- Unt, Liina** 2002. Koha lavastamine. Koht ja paik / Place and Location II. Eds. Virve Sarapik, Kadri Tüür ja Mari Laanemets. Tallinn: Estonian Academy of Arts, lk 370–377.
- Valgemäe, Mardi** 2001. Eesti draama Tarkade Kivi avastamas? – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 14–19.
- Van Maanen, Hans** 2009. How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vaus-Tamm, Heili** 2006. Ooper – kõige uudsem kunstiliik. – Sirp, 28.04.
- Vellerand, Lilian** 1991. Meenutades 80ndaid eesti teatris. – Vikerkaar, nr 6, lk 68–72.
- Vellerand, Lilian** 2001. Näitleja. Ikka veel ajastu kroonika. – Teatrielu 2000. Koostajad Monika Läänesaar ja Ene Paaver. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 26–42.
- Velsker, Mart** 2001. Kirjandus ja ühiskond. – Eesti kirjanduslugu. Epp Annus, Luule Epner, Ants Järv, Sirje Olesk, Ele Süvalep ja Mart Velsker. Toimetajad Maie Kalda ja Aime Rammus. Tallinn: Koolibri, lk 608–623.
- Viira, Aigi** 2003. Muusikaliaasta töötab rebimist. – Postimees, 10.01.

- Viller, Jaak** 2004. Teatriorganisatsiooni areng Eestis XX sajandi II poolel. Magistritöö. Tartu: Tartu Ülikool.
- Viller, Jaak** 2011. Kaarel Irdi repertuaaripoliitilised vaated Vanemuise teatri juhina. – Methis. Studia Humaniora Estonica. Nõukogude aja erinumber, koostajad Sirje Olesk ja Tiina Saluvere, nr 7, lk 184–199. <http://doi.org/10.7592/methis.v5i7.546>.
- Viller, Jaak** 2015. Repertuaaripoliitika ja tsensuur. – Eesti sõnateater 1965–1985. I köide. Teatriprotsess: taustad, ilmingud, peegeldused. Lavastajaportreed. Peatoimetaja P. Kruuspere. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool, Eesti Teatriliit, Eesti TA Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, lk 62–72.
- Visnap, Margot** 1996. Esindusteater, staariteater, rahvusteater või üks teiste hulgas? – Teater. Muusika. Kino, nr 1, lk 58–64.
- Visnap, Margot** 2003. Teater ja raha. – Sirp, 21.03.
- Võsu, Ester** 2003. Ooperilavastus eesti teatris 2002. Teatrielu 2002. Koostajad ja toimetajad Anneli Saro ja Sven Karja. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 79–107.
- Väljataga, Märt** 1999. Tagasivaade 90-ndate eesti kirjandusele. – Looming, nr 11, lk 1706–1715.
- Woods, Alan** 2011. Avangardi rõhutades: uurimus teatrihistoriograafiast. Tõlkinud Silver Rattasepp. – Valitud artikleid teatriuurimisest. Koostaja Luule Epner. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, lk 43–52.

Käsitöölised materjalid

- Jõepera, Marion** 2017. Ruumitaju loomine ja suunamine kui postdramaatilise dramaturgi peamine töövahend. Doktoritöö. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Kalju, Piret** 1999. Teater ja muutus: Teatri koht eesti ühiskonnas 1970-ndatest aastatest tänaseni. Bakalaureusetöö. Eesti Humanitaarinstituut.
- Kirsipuu, Kristiina** 1995. Eesti algupärane „Teleteater”. Bakalaureusetöö. Tartu Ülikool.
- Rantanen, Kadri** 2010. Eesti suveteater aastatel 1995–2005. Magistritöö. Tartu Ülikool.
- Raud, Eva** 1998. Tartu Käsitöölise Seltsi Suveteater 1870–1914. Mängukava analüüs. Magistritöö. Tartu Ülikool

Elektroonilised materjalid

- Eesti...** 2014: Eesti teatristatistika 2014.
<https://statistika.teater.ee/stat/main/show/34>
- Eesti teatri lavastuste andmebaas** – <http://www.lavakas.ee/tmm/>
- Raadioteater** – kodulehekülg <http://raadioteater.err.ee>
- Saar Poll** 2006. Kultuuritarbimise uuring aprill/mai 2006.
http://www.saarpoll.ee/UserFiles/File/kultuuritarbimise_uuring_2006.pdf

Suulised allikad

- Normet, Ingo** 2017. Autori vestlus 12.05.
- Viller, Jaak** 2016. Autori vestlus 18.02

SUMMARY

The Repertory of Estonian Theatre 1986–2006

The current doctoral thesis investigates the repertoire of professional theatres in Estonia in the years 1986–2006.

This thesis is also part of a more comprehensive body of collective research entitled *Theatre in Estonia 1986–2006* which aims to continue the trend in academically-oriented Estonian theatre research to analyse Estonian theatre in 20-year cycles. This is a period of cultural transition during which both societal and artistic paradigms were shifting. While partly continuing the tradition of the preceding 20-year-period studies, the current thesis also incorporates some special additions. Next to substantive changes (different research methods and terminology, changes in censorship, etc.), it is important to emphasise an important formal characteristic that distinguishes this work from its predecessors: while overview monographs to date have only studied spoken theatre, the current research also incorporates musical theatre and dance. The repertoire of foreign language professional theatre (primarily in Russian but also to a lesser extent in Võro) is also studied in this thesis. In addition to the ambitious goal of charting the whole narrative of Estonian theatre, the reason for such focus is in the aesthetic examinations of the contemporary world theatre, where boundaries between different theatrical styles are coalesced and many practitioners work beyond specific theatrical styles, creating productions, roles, texts, or scenographic solutions in musical, spoken and dance theatre; and transgressing linguistic boundaries while doing so.

Repertoire as uniting both pragmatic functional (works of art) and mental structures (aesthetic programme, relationship with the audience and society, etc.) is certainly a key term in the context of theatre analysis. The definition of repertoire includes both implicit and explicit intentions of the theatre, being both the initial calling card and the creator of the general image (more savvy audiences can easily create the initial profile of the theatre organisation based on its repertoire alone), and the indicator of more general processes (the surrounding historical and political context, social factors, target groups, the material and technical basis of the theatre, its location, etc.)

The term *repertoire* has engendered new terminology used in theatre studies: *repertoire study* and *repertoire-based approaching*. In the context of theatre studies, such method of analysis encompasses research wherein one specific body of theatre is observed (e.g. a specific theatre institution, but also all or specific types of institutions within a country or region) on the basis of its repertoire; that is, instead of focussing on specific productions, intricacies of acting performances and directing, or analysing separate phenomena in the production process, a more general picture is examined from a macro level in a specific moment of time through the working repertoire; such examination is done by studying general trends and recurring patterns, and documenting the most important tendencies,

balances of power and mental attitudes of the era. Needless to say, repertoire formulation does not happen in a vacuum, but it includes not only the convergence of theatre practitioners' personal aesthetic interests and the opinions of theatre managers, but also incorporates social influences (potential audiences, theatre resources, locations, etc.) and more generally the whole socio-political context of the era. Repertoire is essentially an indispensable phenomenon, as it mirrors both the tangible (creators, material basis) and imaginary (creative ideas, ambitions, capability) capacity of the theatre. When documenting the recurring repertoire patterns in theatres operating both in large and larger scales (decade, century, country, union of countries, continents), important observations can be made not only about the progress in theatres, but also about the attitudes prevalent in the respective eras.

It might indeed be pertinent to define repertoire study as a wider commentary complementing reception studies and statistical indicators, being therefore inclusive of the intentional factors of theatre organisations in designing their repertoire. The latter factors might include theatre's proclivity towards authors or genres previously popular with the audiences, the extent of traditionalism and avant-garde in the repertoire, the attempt to deal with socially relevant topics, division of focus between different target groups, as well as the elimination of artistically failed productions that were popular with audiences, the strategies for choosing guest productions and festival repertoires, etc. Limitations of repertoire study in the examination of larger units (tens, hundreds or even thousands of productions) include the dangers of inevitable superficiality and propagation of unsubstantiated generalisations.

Although repertoire study has never been a very popular method in international theatre studies, first such analyses date back to 1935–1940; repertoire study has subsequently proven to be a fruitful method in complex studies of different theatre organisations as well as in examinations of world theatre history.

The research object of this doctoral thesis is the repertoire of Estonian theatres in the years 1986–2006, i.e. productions that premiered within that timeframe under the patronage of different Estonian theatre organisations. The thesis is based on generalisations and conclusions made on the basis of a database comprising about twenty-five hundred (2 562) productions. One would assume that in today's digital era, statistics involving contemporary theatre (which the period 1986–2006 is more or less tentatively covering) are easily available to anyone interested. This is however not the case, and the first digital database in Estonia only exists since 2006 (data available on the Estonian Theatre Agency website). Audience statistics have been omitted in this thesis because it would have obfuscated the overall focus.

In order to sense the dynamics of repertoire formation during the respective period more generally (theatre model in The Soviet Union – period of transition – theatre model in the market economy), Dutch art theoretician Hans van Maanen's work *How to Study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values* (2009) has been used as a theoretical foundation for this thesis.

The central method of this study is the statistical analysis of theatre productions through cross-sectional examination, thus studying the 21-year repertoire of Estonian theatre through different dominant variables: type of production, genre, and target audience, as well as authors, countries of origin and the age of texts. The goal of this study is to find through different statistical indicators (number of original productions and types of productions, frequency of specific authors and genres, number of performances and viewers, etc.) the internal balances of power that could help in the construction of a “bigger picture” of the aesthetic explorations and the organisational developments of the Estonian theatre. To a lesser extent, repertoire dynamics and the duration of production exploitation is also discussed. A separate chapter analyses repertoire formation strategies in Estonian theatres during that era.

This doctoral thesis is divided into six parts. The first introduces the baseline of the study and basic terminology, gives an overview of repertoire study as a method in theatre analysis, and presents different data on the repertoire of Estonian theatres in the given period. The second part aims to chart the most important changes and tendencies in Estonian theatre. In the third part, repertoire formation strategies in Estonian theatres amidst the changing societal circumstances are analysed. The fourth part discusses the repertoire of Estonian theatres based on typological characteristics (type, genre, regional and chronological classification of texts). The fifth part examines the representation of original Estonian plays as well as translated dramaturgy. The sixth part charts the repertoire characteristics on a chronological scale.

Although repertoire transformation is commonly a smooth process wherein certain authors, topics and titles remain permanent and others are substituted for newer ones, the regime change in Estonia in 1991 marks a more robust shift in the development of Estonian theatre. Paradoxically, it is the collapse of censorship in 1988 that brings more uncertainty and confusion; although a significant amount of previously unavailable written work is made available (for example by Estonian expatriate authors, and Theatre of the Absurd works), it soon becomes clear that the social context in Estonia does not anymore (or yet?) relate to texts written many decades ago in foreign circumstances, and their relevance on the Estonian stage would mainly consist of being part of a “catch-up course” in literature and theatre history; what is more, instead of censorship, repertoire formation is now dictated by international copyright regulation, which makes contemporary drama from around the world unavailable to us.

The impression of stability during the second half of the 1990s is mainly due to finally developed institutional mechanisms of theatres. It became apparent that theatre has gained a footing in the new Estonian society that has emerged from economic crises. Important keywords from an internal point of view include an increase in original plays, new and invigorated generation of directors and actors, and professionalisation of theatre groups which started during that decade (Von Krahle, *Theatrum*, VAT).

The turn of the century also marked a change in the Estonian theatre; however it was not a single breakthrough but rather evident in aesthetic diversity that

spread into different branches. The centrepiece of previous decades, the psychological drama (and its different manifestations, often including merely a depiction of realistic domestic life) still remained (Tallinn City Theatre will become the most prolific and masterful representative of this style), but more alternative approaches were added in addition (and in some ways in opposition), which could perhaps be characterised as the “arrival of avant-garde”: even regular audiences outside the main theatre metropolises are now largely unintimidated by theatre that diverts from a clear narrative and realistic depiction of life.

Looking back at the period 1986–2006 from AD 2020, it can be concluded that it was a highly dynamic and aesthetically rich period in Estonian theatre. The regime change and switch from one societal formation to another caused inevitable adaptation difficulties to which Estonian theatre responded rather rapidly, retaining (and effectively growing) its theatre network, audience numbers and several traditions, to which the explorations of the contemporary open world were gradually added through new players. In the context of Estonian theatre, a transition during this period happens on an aesthetical, organisational, and socio-political level. A significant change is also evident in repertoire planning: if the planning of optimal number of authors, genres and titles had previously been the job of the controlling bodies (The ESSR Culture Ministry, ECP Central Committee), new circumstances make theatres themselves responsible for these arrangements, which is why the repertoires of this period reflect a fair bit of arbitrariness and disorganisation.

The goal of this thesis was to examine a selection of typical criteria – it can be assumed that almost every theatre organisation has several specific variables in addition – which have to be considered by any theatre organisation when composing its artistic output. It should be emphasised that no original production in a repertoire can ever fit every criteria but three or four the most (for example a good cast with suitable leads, and a motivated production team, and a good public relations team), while completely ignoring the other four or five criteria (for example the expected interest by local audiences is low, unreasonably large production and marketing costs, inability to deliver a guest performance, scheduling conflicts with busy guest actors). A society which is full of choices increases the psychological burden of the decision makers, for every choice made means that hundreds and thousands of alternative choices are now obsolete.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Sven Karja
Sünniaeg: 18.03.1968, Tartu
Kodakondsus: Eesti
Telefon: 5558 5230
E-post: sven@vanemuine.ee

Hariduskäik

2015–2020 Tartu Ülikool. Doktoriõpingud õppekaval „Kirjandus ja kultuuri-teadused”. Doktoritöö teema: „Eesti teatrite repertuaari analüüs aastatel 1986–2006” (juhendaja prof Anneli Saro.).
1998–2005 Tartu Ülikool. Magistriõpingud õppekaval „Kirjandus ja rahvaluule”. *Magister artium* teatriteaduse erialal. Magistritöö teema: „Monolavastused eesti teatris 1968–2005” (juhendaja Luule Epner).
1993–2000 Tartu Ülikool. Bakalaureuseõpingud õppekaval „Kirjandus ja rahvaluule”. *Baccalaureus artium* teatriteaduse erialal. Bakalaureusetöö teema: „Mängides vastupidiselt. Paul-Eerik Rummo „Tuhkatriinümängu lavastus Vanemuise teatris 1968. aastal” (juhendaja Jaak Rähesoo).
1985–1988 Tartu Forseliuse Gümnaasium. Keskharidus.
1975–1985 Tartu 11. 8-klassiline kool. Põhiharidus.

Keelteoskus:

Eesti keel: emakeel
Vene keel: väga heal tasemel kõnes ja kirjas
Inglise keel: keskmisel tasemel kõnes ja kirjas
Soome keel: keskmisel tasemel kirjas, alla keskmise taseme kõnes

Töökäik:

2010–... teater Vanemuine, dramaturg
2007–2010 teater Vanemuine, draamajuht
2006–2007 teater Vanemuine, draamajuhi kt
1997–2006 teater Vanemuine, dramatoimetaja
1995–1997 teater Vanemuine, pressiesindaja

Peamised uurimisvaldkonnad:

Tartu Ülikooli õppejõuna loetud kursused teatrikriitika alustest ning Eesti teatri ajaloost on ajendanud Eesti nüüdisteatri problematika kõrval huvituma ka vanemast omakeelsest teatriloo, bakalaureusetöö valmimisest peale on pakkunud sügavat huvi Eesti teatri 1960ndate lõpu, 1970ndate alguse nn teatriuunduse periood. Igapäevane töö Vanemuise teatri dramaturgina on dikteerinud süvenemise Vanemuise ajaloo keerdkäikudesse, aga samavõrd ka draamateooriasse ja dramaturgilise teksti võimaluste ning kõige laiemas mõttes meie kaasaegse draama uurimisse. Draamažanritest on pakkunud erihuvi

monodraama (*resp.* monolavastuse) spetsiifika, mis osaliselt sai vormistatud minu magistritöös.

Lisaks Eesti teatritele on tekkinud tihedam side nüüdisaegse Vene teatriga, seda nii mitmesuguste ühisprojektide ja festivalide külastamise kui ka tänapäeva vene teatrikriitika ja näitekirjanduse jälgimise kaudu.

Doktoritöö teemal ilmunud teaduspublikatsioon:

Eesti teatrite repertuaari koostamise põhimõtted 1986–2006. – Methis nr 19, 2017.

Valik muid publikatsioone:

Neljanda laine kerkides. Vetemaa vajudes, enne Algust. Eesti näitekirjanduse suundumused. – Teater. Muusika. Kino, nr 7–8, 2019.

Želabas un risinajumi igaunu teatri. – Teatra Vestnesis, IV, 2019.

Audit Pihkva kubermangu teatrimajas. – Sirp, 18.01. 2019.

Suure teatri väike paraad. – Sirp, 11.05. 2018.

Hüpnoos kui esmaabivahend. – Sirp, 03.02.2017.

Esimene tantsusamm teeb rõõmsaks meele... – Teatrielu 2017, ilm 2018.

Eesli kõrvad Puškini portreel. – Teater. Muusika. Kino, nr 11, 2017.

Noor kaardivägi vitriinipeegelduses. – Teater. Muusika. Kino, nr 12, 2016.

Krahli klassikaline kauamängiv (ülevaade Von Krahli teatri klassikalavastustest) – Žilett, Von Krahli teater, 2014.

Baltikumi üksiklaste kokkutulek. – Postimees, 31.05.2014.

Riia Uus Teater demokraatia hämaratel alleed. – Sirp, 30.01.2014.

Terni terad ja sõklad. – Sirp, 31.10.2013.

Jälle häda Hecuba pärast. – Teater. Muusika. Kino, nr 4, 2013.

Juhendamine:

Mari Anton, „Eesti teater kui ajastu peegel”, 2019. TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti õppekava lõputöö.

Muu erialane tegevus:

AICTi (International Association of Theatre Critics) liige

1999–2013 Eesti Teatri Agentuuri kunstinõukogu liige

Töötanud õppejõuna Tartu Ülikoolis, üksikute loengutega esinenud EMA Kõrgemas Lavakunstikoolis ning Tallinna Rahvaülikoolis.

Koostanud (koos Anneli Saroga) kogumikud „Teatrielu 2002” ja „Teatrielu 2003”.

Osalenud mitmete Eesti ja rahvusvaheliste teatrifestivalide žüriides („Monobaltija” Leedus Kaunases, „Monomaffia” Pärnus, kooli- ja harrastusteatrite festivalid).

Tõlkinud kümmekond näidendit vene ja inglise keelest, mis on jõudnud lavale Vanemuise teatris, Eesti Draamateatris, Eesti Nuku- ja Noorsooteatris, Karlova Teatris ning teatrifestivali Kuldne Mask laboratooriumi raames; kirjutanud dramatiseeringuid Vanemuise teatrite (Gontšarovi „Oblomov”, Nossovi „Totu kuul”); tegutsenud lavastusdramaturgina („1000 m more”, TÜVKA lavakunstide osakonna ja Tartu Uue Teatri ühisproduktioon, 2019) teinud teatrisaateid Eesti Rahvusringhäälingule (autorisaade „Pilk püünele”).

DISSERTATIONES DE STUDIIS DRAMATICIS UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Eike Värk.** Näitleja loomingulise pikaalisuse ja mitmekülsuse fenomen Salme Reegi näitel. Tartu 2012, 242 lk.
2. **Ott Karulin.** Rakvere Teater „täismängude” otsingul aastail 1985–2009. Tartu 2013, 269 lk.
3. **Hedi-Liis Toome.** The functioning of theatre in the city of Tartu: a comparative perspective. Tartu 2015, 256 p.
4. **Madli Pesti.** Poliitiline teater ja selle strateegiad Eesti ja lääne kultuuris. Tartu 2016, 166 lk.